

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española IV

(Bibliografía Española y Literatura Hispanoamericana)



TESIS DOCTORAL

***La parola contesa: inmigrantes y viajeros italianos en el campo
intelectual argentino (1900-1936)***

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Celia de Aldama Ordóñez

Director

Niall Binns

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV

(BIBLIOGRAFÍA ESPAÑOLA Y LITERATURA HISPANOAMERICANA)



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

LA PAROLA CONTESA:
INMIGRANTES Y VIAJEROS ITALIANOS
EN EL CAMPO INTELECTUAL ARGENTINO (1900-1936)

TESIS DOCTORAL

–*La parola contesa*: immigranti e viaggiatori italiani nel campo intellettuale argentino (1900-1936)–

CELIA DE ALDAMA ORDÓÑEZ
Bajo la dirección del doctor **NIALL BINNS**

Madrid, 2017

Doctorando: Celia de Aldama Ordóñez
Director: Dr. Niall Binns
Doctorado en Literatura Hispanoamericana con Mención Europea
Universidad Complutense de Madrid

A mi abuelo Curro

A mis padres Leticia y Jaime

Figure de la haine et de l'autre, l'étranger n'est ni la victime romantique de notre paresse familiale, ni l'intrus responsable de tous les maux de la cité. Ni la révélation en marche, ni l'adversaire immédiat à éliminer pour pacifier le groupe. Étrangement, l'étranger nous habite.

Julia Kristeva

AGRADECIMIENTOS

Al Departamento de Filología Española IV,
por su confianza, apoyo y cariño

A Niall Binns,
por el rigor, la inmediatez, la pasión y la amplitud de miras

A Camilla Cattarulla,
por sus consejos, generosidad y biblioteca

A Stefano Tedeschi,
por las invitaciones romanas

A Raquel Macciuci y Mariela Sánchez,
por acogerme en La Plata

A Nicola Mei,
por la aventura trasatlántica y el ∞

A Juan Varela-Portas,
por su virtud y cercanía

A Jesús Cano y Ana Casado,
por el ejemplo a seguir

A Santiago López Ríos,
por su criterio, su simpatía y sus firmas

A Beatriz Tejero,
por la primera inspiración

A Gadea,
por hacer del Reina Sofía una casa

A Chiara,
por tan feliz compañía y tantos sábados al sol

A Alejandra,
por su inteligencia e incondicionalidad

A Marga y Alba,
por el alborozo, los cuidados y la empatía

A todas las Jines,
por amistad tan desbordante y risueña

A mi *alter*,
por *la dolce vita*

A José,
por ser un caballero andante

A mi hermana Carmen,
por la belleza y la palabra justa

A mi madre y a mi padre,
por la educación sentimental

A mi abuelo,
por sus lecciones de fuerza y estoicismo

ÍNDICE

RESUMEN	15
ABSTRACT	18
PALABRAS PRELIMINARES PARA UNA VISIÓN DE CONJUNTO	21
1. ITALIANOS EN ARGENTINA: ¿INVITADOS O INTRUSOS?	39
1.1 Imaginar la nación	40
1.2 La inmigración en cifras	50
1.3 Desde la otra orilla	56
2. CONFLICTOS Y REPRESENTACIONES: EL “GRINGO” SUBE A LAS TABLAS	67
2.1 LA INVASIÓN DE LA ESCENA	68
2.1.1 Contexturas	69
2.1.2 Luces de Centenario	76
2.1.3 Puertas para Babel	81
2.1.4 Prostitutas, locos y dinamiteros	92
2.2 EL ITALIANO EJEMPLAR EN ROBERTO J. PAYRÓ	106
2.2.1 Escritor y nación	106
2.2.2 La inmigración <i>del bel paese</i>	112
2.2.3 Una dramaturgia comprometida	117
2.2.4 <i>Il fu</i> Marco Severi	120
2.3 EL ITALIANO CRIMINAL EN CARLOS MAURICIO PACHECO	128
2.3.1 Buenos Aires en un sainete	128
2.3.2 Teatro de cambalache	133
2.3.3 Zonzo o tigre: el disfraz de Don Pietro	137
2.4 EL ITALIANO ANARQUISTA EN ARMANDO DISCÉPOLO	146
2.4.1 Vida entre bambalinas	146
2.4.2 Inmigración y grotesco	152
2.4.3 Anarcos, curdas y meretrices	156
2.4.3.1 Lorenzo y Santa	158
2.4.3.2 Los Corsari contra los Florio	165
2.5 EPÍLOGO (I)	171
2.6 [CONCLUSIONI I]	178

3. LA ESCRITURA DE LOS INMIGRANTES: FORMAS PARA UNA CONSTELACIÓN LITERARIA	187
3.1 CINCO AUTORÍAS ÍTALO-CRIOLLAS	188
3.1.1 La apropiación de una voz	188
3.1.2 La palabra en desborde	193
3.1.3 Invasiones gringas	200
3.1.4 La fecundidad del margen: cinco casos	203
3.1.5 La ciudad escrita del inmigrante	208
3.2 FERNANDO GUALTIERI: LA VOZ QUE DESCIEDE DE LOS BARCOS	216
3.2.1 De sur a sur	216
3.2.2 La palabra encendida	219
3.2.3 El verso y la fusta	223
3.2.4 La milonga libertaria	226
3.3 MUERTE EN EL CONVENTILLO: JUAN PALAZZO	233
3.3.1 La casa en las orillas	233
3.3.2 <i>Natura morta</i>	237
3.3.3 Cromatismos	243
3.4 GUSTAVO RICCIO: UN POETA EN LA CIUDAD	248
3.4.1 Obra trunca	248
3.4.2 El infante de Boedo	252
3.4.3 Cantos de gringo	256
3.5 LA ESCRITURA BICÉFALA DE ROBERTO MARIANI	266
3.5.1 Punto de fuga	266
3.5.2 Salto al ring	268
3.5.3 Autor en desliz	273
3.5.4 Un burócrata en La Colmena	275
3.6 POESÍA Y RESISTENCIA O LA ESCRITURA BELIGERANTE DE JOSÉ PORTOGALO	283
3.6.1 El escritor en la tormenta	283
3.6.2 Rapto poético	289
3.6.3 La ciudad por los aires	293
3.7 EPÍLOGO (II)	302
3.8 [CONCLUSIONI II]	311
4. VIAJES DE IDA Y VUELTA: LAS COMITIVAS FASCISTAS EN ULTRAMAR	321
4.1 CINCO ILUSTRES VISITANTES	322
4.1.1 La hora de la espada	323
4.1.2 La palabra en combate	327
4.1.3 Mussolini y la Argentina	331

4.1.4 Los desembarcos	339
4.1.5 Cultura o propaganda	343
4.1.6 Fascismo y antifascismo argentino	347
4.2 MARINETTI EN BUENOS AIRES: TURBULENCIAS FUTURFASCISTAS	355
4.2.1 <i>per le bianche strade di tutto il mondo!</i>	355
4.2.2 Primera travesía: ¿un viajero fascista o vanguardista?	360
4.2.2.1 Galas de bienvenida	362
4.2.2.2 Un futurista en apuros	366
4.2.3 Segunda travesía: el desembarco de un <i>miles gloriosus</i>	370
4.2.3.1 Silencio en la prensa	374
4.2.3.2 El mito Marinetti	375
4.2.4 Balance	380
4.3 LAS EMBAJADAS DE ARTE DE LUIGI PIRANDELLO EN EL RÍO DE LA PLATA	384
4.3.1 Rumbo al sur	384
4.3.2 El primer desembarco: <i>la maschera nuda</i>	389
4.3.2.1 <i>Io sono un artista apolitico</i>	391
4.3.2.2 Disociaciones pirandellianas	395
4.3.3 El segundo desembarco: una gira teatral	399
4.3.3.1 La prensa nacional	401
4.3.3.2 El prisma del <i>fascio</i>	403
4.3.4 Balance	406
4.4 ROMPER EL CERCO. MASSIMO BONTEMPELLI EN AMÉRICA DEL SUR	410
4.4.1 La aventura novecentista	410
4.4.2 <i>Sprint</i> americano	414
4.4.3 La prensa en pugna	417
4.4.4 Bitácora de viaje	424
4.4.5 Balance	430
4.5 LOS ESCRITORES EN ARMAS. MARINETTI, PUCCINI Y UNGARETTI EN EL PEN CLUB	433
4.5.1 Semblanzas	433
4.5.2 Vis-à-vis	436
4.5.3 Los congresistas fuera del Congreso	447
4.5.4 Las miradas del viajero	454
4.5.5 Balance	460
4.6 EPÍLOGO (III)	464
4.7 [CONCLUSIONI III]	470

REFLEXIÓN FINAL	477
------------------------	------------

[RIFLESSIONE FINALE]	485
-----------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA

a) Fuentes primarias	494
b) Bibliografía general	506

ANEXO I. ICONOGRAFÍA	537
-----------------------------	------------

RESUMEN

La presente investigación se ocupa de distintos episodios en que los inmigrantes y viajeros italianos registran un impacto significativo en el campo intelectual argentino durante el primer tercio del siglo xx. El corpus de trabajo, construido a partir de un criterio de especial flexibilidad, reposa sobre una cronología dividida en tres ejes: el de las representaciones, el de las autorías y el de los conflictos. El primero de ellos abre un campo de estudio que permite indagar en la construcción del semblante dramático del inmigrante italiano en las obras teatrales de *Marco Severi* (1905) de Roberto J. Payró, *Los disfrazados* (1906) de Carlos Mauricio Pacheco, *La fragua* (1912) y *El vértigo* (1919) de Armando Discépolo. El segundo eje centra su atención en los textos narrativos o poéticos de Fernando Gualtieri, Juan Palazzo, Gustavo Riccio, Roberto Mariani y José Portogalo, cinco autores ítalo-criollos que escriben desde el arrabal porteño en la década del veinte. El tercero explora las turbulencias provocadas en el contexto trasatlántico por el desembarco de los ilustres visitantes Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli, Mario Puccini y Giuseppe Ungaretti en el puerto de Buenos Aires entre 1926 y 1936. En virtud de la amplitud y movilidad del enfoque adoptado, es posible observar la incorporación del *tano* como personaje teatral en las escrituras dramáticas de principios de siglo, rescatar una constelación de autorías de origen inmigrante que informan de la irrupción del gringo en el campo intelectual bonaerense como nuevo agente literario y, en último lugar, reconstruir las embajadas culturales de los cinco viajeros italianos que arriban a las costas rioplatenses desde la Italia fascista.

A partir de un prisma que pretende dar cuenta de las distintas posiciones ocupadas por los *tanos* en el contexto trasatlántico de principios de siglo, las piezas que integran el corpus iluminan el recorrido de integración del inmigrante en la vida cultural y política de su segunda patria. El rastreo de las evidencias de tal incorporación permite entrever el espesor ideológico que subyace a sus figuras, resultado de las representaciones de que son objeto, por un lado, y de las implicaciones políticas de su condición inmigrante, por otro. En los tres casos, y a pesar de las diferencias que alejan a los materiales en estudio, se revela en ellos una correspondencia directa entre la dimensión artística y la política, debido a la incidencia que tienen estos personajes, autores e ilustres visitantes en la conformación del debate de ideas propio de la época. Por lo tanto, el propósito último de tal indagación es el de ilustrar, a través de una serie de documentos inéditos, el protagonismo detentado por los italianos a comienzos de la centuria y la vitalidad de los mismos en la configuración de una nueva identidad cultural para la nación argentina.

La aportación más relevante de esta tesis doctoral puede resumirse en la elaboración de una mirada diacrónica y original sobre el fenómeno de la inmigración italiana en Argentina, cuyo valor radica en los siguientes hitos: a) la demostración de que las representaciones del *tano* inauguran, sobre las tablas, un espacio de disensión donde se impugnan los estereotipos del gringo como *homo criminalis*, puestos en circulación por los patrones científicos de fin de siglo; b) la recuperación de varias piezas de archivo con un alto valor literario, en las que se testimonia la inscripción del tano en el campo literario de Buenos Aires; c) la alineación de una serie de autorías dentro de una misma constelación literaria, cuya germinación coincide con un momento crucial para los descendientes de la

inmigración, que empiezan a ocupar posiciones de mayor prestigio intelectual en la sociedad trasatlántica; d) la reflexión acerca de la condición del texto literario como lugar de arraigo para el inmigrante, aquél espacio que el extranjero encuentra en la sociedad de arribo para anclar sus amarras y proyectar su devenir nacional; e) la constatación de la resonancia política que tienen este conjunto de episodios culturales.

ABSTRACT

This research looks into a number of episodes in which Italian immigrants and travellers significantly influenced the Argentine intellectual field in the first third of the 20th century. The corpus of this dissertation, drawn up following a criterion of particular flexibility, rests on a chronology divided into three approaches: performances, authors and conflicts. The first of these opens up a field of study that allows us to explore the construction of the dramatic persona of the Italian immigrant in the plays *Marco Severi* (1905) by Roberto J. Payró, *Los disfrazados* (The Disguised, 1906) by Carlos Mauricio Pacheco, *La fragua* (The Forge, 1912) and *El vértigo* (Vertigo, 1919) by Armando Discépolo. The second approach focuses on narratives and poems by Fernando Gualtieri, Juan Palazzo, Gustavo Riccio, Roberto Mariani and José Portogalo, five 'Italian creoles' writing from the suburbs near the port of Buenos Aires in the 1920s. The third one explores the turmoil caused in the trans-Atlantic context by the arrival in Buenos Aires of illustrious visitors such as Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli, Mario Puccini and Giuseppe Ungaretti from 1926 to 1936. By virtue of the extension and mobility of this general approach, we are able to observe the incorporation of the *tano*, the archetypal Italian immigrant, as a theatrical character in the dramatic productions of the early 20th century, we can rescue many authors of immigrant origin who report on the arrival of the *gringo* [foreigner] in the Buenos Aires intellectual field as a new literary player and, finally, we may rebuild the cultural embassies of the five Italian travellers who arrived in their flight from fascist Italy.

Starting from a point of view that purports to explain the various positions occupied by the *tanos* in the trans-Atlantic context of the early 20th century, the items integrated in this corpus shed light on the immigrants' path of integration in the cultural and political life of their second fatherland. Looking through the evidence of this integration provides a glimpse of the ideological substance underlying these characters, resulting from the depictions thereof, on the one hand, and the political implications of their immigrant status, on the other hand. In all three cases, despite the differences in the materials under consideration, we find a direct correspondence between the artistic and the political dimensions, due to the incidence of these characters, authors and illustrious visitors in the shaping of the ideological debates of those years. Thus, the ultimate purpose of this research is to illustrate, by way of a series of unpublished documents, the prominent role played by Italians in the early 20th century and their vitality in the configuration of a new cultural identity for the Argentine nation.

The most relevant contribution of this doctoral dissertation is the elaboration of an original, diachronic view of the phenomenon of Italian immigration in Argentina, grounded on the following milestones: a) the demonstration that the representations of the *tano* inaugurate, on the theatre stage, an area of dissension that challenges the stereotype of the *gringo* as *homo criminalis*, which had been circulated by the scientific theories of the late 19th century; b) the recovery of items of great literary value from archives, which attest the arrival of the *tano* in the literature of Buenos Aires; c) the alignment of the above elements within one same literary constellation, coinciding with a crucial moment for the descendants of immigrants, who are starting to occupy positions of greater intellectual substance in trans-Atlantic society; d) the reflection on the

literary text as a place where immigrants may dig in their roots, the place in a foreign society where they can settle down and from there project their influence on the development of the nation; e) the confirmation of the political impact of all these cultural episodes.

PALABRAS PRELIMINARES PARA UNA VISIÓN DE CONJUNTO

I

El origen de la siguiente investigación se remonta a cuatro años atrás, cuando entreví la oportunidad de hacer confluir en este proyecto doctoral —cuyos límites, por aquel entonces, bailaban en una densa nebulosa— mi antigua inclinación por las letras italianas y mi tardío descubrimiento de la literatura argentina. Fueron necesarios varios meses, unos cuantos buenos consejos, inagotables lecturas y algunos pasos en falso para dar con el vector principal sobre el que ir disponiendo las preguntas justas y las hipótesis de partida, capaces de guiar el recorrido de la tesis llevada a cabo en estas páginas. Una vez establecidas las premisas esenciales y tras acotar los márgenes de un desorbitado corpus inicial, un conjunto de hallazgos fortuitos —casi todos realizados en el interior de los laberintos librescos de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires— resultaron decisivos para avivar el rumbo tomado por esta investigación. Por tanto, en mi caso, el trabajo de archivo, su aridez inicial, sus pistas falsas, el feliz encuentro con una serie de materiales inéditos y la intuición acerca del valor tanto literario como documental que de ellos se desprendía, posibilitaron el diseño definitivo de los tres amplios cauces que vertebran este trabajo.

A través de líneas diferenciadas, mi propuesta de investigación pretende estudiar en detalle tres episodios culturales en que la presencia de inmigrantes y viajeros italianos registra un impacto significativo en el campo intelectual argentino en el primer tercio del siglo xx. Los textos y los autores que conforman el corpus de trabajo han sido seleccionados en base a un criterio de particular elasticidad, que se ramifica en tres ejes aparentemente desligados entre sí: el de las representaciones, el de las autorías y el de los conflictos. El primero de ellos abre

un terreno de estudio para observar la incidencia que tiene la inmigración de origen italiano en un conjunto de prácticas teatrales, producidas en los circuitos intelectuales porteños de principios de siglo (1906-1919), a partir de la incorporación del “gringo” como personaje característico; el segundo me ha llevado a rescatar una constelación de escrituras ítalo-criollas surgidas en el campo literario argentino en la década del veinte; y el tercero ha dirigido la exploración hacia las turbulencias provocadas en el medio local por los desembarcos de cinco ilustres escritores italianos, que viajan a Buenos Aires desde la Italia fascista entre 1926 y 1936. A partir de la premisa según la cual las consecuencias de la inmigración no pueden reducirse solamente a una cuestión cuantitativa, sino que conllevan un cambio fundamental en la estructura social y política del país, el objetivo general de este estudio es dar cuenta de tres episodios culturales protagonizados bien por el italiano que emigra, bien por el italiano que visita las orillas rioplatenses. Los distintos frentes ocupados por los “tanos” en el contexto trasatlántico permiten organizar una primera clasificación grupal, estructurada sobre tres marcos temporales consecutivos:

1. El italiano como nuevo protagonista teatral que, radicado en el interior del texto literario, recibe distintas caracterizaciones por parte de los dramaturgos argentinos en función del contexto teatral e ideológico de la época.
2. El italiano como autor, esto es, el inmigrante que, apropiándose de una voz poética o narrativa, inaugura un lugar de enunciación con el que se inscribe en el campo intelectual de la época.

3. El italiano como ilustre viajero. En este caso, a diferencia de los anteriores, la presencia del visitante extranjero en Argentina representa un episodio puntual y de corta duración que, sin embargo, genera fuertes e ilustrativas controversias en el horizonte político y cultural del destino sudamericano.

Una vez fijada, en consonancia con la triple dirección adoptada, esta suerte de línea del tiempo, el plan de partida de la investigación se complejiza, dejando entrever sus dos objetivos específicos principales: el seguimiento de los movimientos del “gringo” hasta llegar a su incorporación en la vida intelectual de su segunda patria y, de manera paralela, la iluminación de las distintas posiciones culturales adoptadas por aquél durante tal proceso. Esta búsqueda, tal y como se observará en el conjunto de esta investigación, permite relevar el espesor político de la figura del italiano, que es capaz de proyectarse más allá de los confines que la circunscriben dentro del campo literario. En la primera parte de nuestro trabajo, se comprobará cómo los procesos de construcción de la identidad teatral que atañen a la figura del inmigrante no pierden de vista los estereotipos patologizantes y criminalizantes puestos en circulación por las élites de la Argentina liberal; en la segunda, al examinar la toma de posición avanzada por los inmigrantes a través de sus escrituras poéticas y narrativas, se constatará cómo estos, emparentados con el Grupo de Boedo y vectores de una ideología de orientación anarquista o socialista, se ven involucrados en una tarea de redefinición política de sus figuras, durante los años de gobierno radical (1916-1930); y en último lugar, a partir del escrutinio de las fuentes hemerográficas relativas a los viajes de los prestigiosos visitantes italianos, se constatará la colisión de discursividades políticas que provoca el

desembarco de tales comitivas fascistas entre el fin de la Argentina de Hipólito Yrigoyen y el comienzo de la Década Infame de los treinta.

II

Proponer un corpus de trabajo en que se abarquen más de treinta años de historia literaria es, evidentemente, ambicioso. A pesar de ello, la amplitud cronológica que aquí se defiende, si bien entraña una serie de riesgos, constituye a mi juicio uno de los retos más apasionantes de esta investigación. Las ventajas de trabajar sobre un marco temporal tan dilatado son múltiples, puesto que este permite dar cuenta de varios momentos de gran fecundidad en los cuales el inmigrante o el viajero italiano irrumpe con clamor en el medio literario argentino; solo en virtud de tan ancho horizonte, puede desplegarse una mirada diacrónica sobre el proceso de integración del extranjero en las tierras de ultramar. Otro de los motivos que justifican el manejo de un prisma de tan anchas miras tiene que ver con el descubrimiento de determinados vacíos críticos en los estudios académicos, zonas de oscuridad que dejan al desamparo cuestiones particularmente sugerentes para nuestro plan de trabajo inicial, más acotado en el tiempo y en las fuentes; me refiero, entre ellas, a las escrituras de los primeros ítalo-criollos surgidas en los arrabales de la ciudad gringa o a los itinerarios porteños de cinco célebres escritores italianos provenientes de la Italia de Mussolini. Ante el hallazgo de estos materiales inéditos a la espera de una puesta en común, las intuiciones que de estos se desprendían y la profusión de detalles con que en ellos se informaba acerca del protagonismo del “tano” en los debates intelectuales de la época, no era posible sino adoptar un enfoque crítico que fuese

amplio, inclusivo e interdisciplinar. Consecuencia de tal proceder es el tratamiento de soportes textuales disímiles —desde sainetes hasta notas líricas o crónicas periodísticas— y la adopción de una perspectiva móvil, abierta y preparada para zigzaguear por distintos géneros, en busca de las marcas más relevantes de la presencia italiana en Buenos Aires, durante los años en que se disponen las bases de la Argentina moderna.

Descartar una perspectiva lineal y un estudio basado en cuestiones monográficas obliga, como forma de compensación, a reforzar el grosor de las líneas de convergencia que retienen, desde el interior del conjunto, el sentido común de todas las partes, acotando su heterogeneidad. De este modo, ante los riesgos de dispersión que podría acarrear una cronología tan amplia, además de la inclusión de materiales de naturaleza dispar, opté por seccionar la línea cronológica principal con tres incisiones estratégicas. Gracias a ellas, la investigación progresa mediante operaciones de laminación que, deteniéndose en el cuerpo seleccionado, lo amplían y lo someten a un análisis individual, sin perder de vista el anclaje en el horizonte que lo circunda. Se trata, a mi parecer, de una manera de garantizar el rigor tanto en la observación microscópica como en los puntos de encuentro entre las distintas partes, cuya separación coincide, además, con los cambios políticos más relevantes vividos por el país en su primer tercio de siglo: el inicio de la Argentina nacionalista del Centenario entre 1900 y 1910, el arranque de la Argentina radical de Hipólito Yrigoyen en 1916 y la irrupción de la Argentina dictatorial de José Félix Uriburu en 1930. A lo largo de las siguientes páginas, se comprobará que la coincidencia de los tres cortes infligidos sobre la secuencia histórica observada y los tres paradigmas políticos recién mencionados no es casual.

En relación a las partes que dividen esta tesis doctoral —coincidentes con las tres calas en las que reposa el recorrido propuesto—, era necesario encontrar un equilibrio entre las dos líneas de fuerza que se propagaban en cada una de ellas: por un lado, el movimiento de expansión que reproduce la imagen panorámica del horizonte político de cada etapa; por otro, el movimiento de concreción que detalla la posición ocupada por el inmigrante o el viajero italiano dentro de las estructuras literarias y los campos de poder del periodo respectivo. El resultado de tal proceder es una investigación compuesta por tres amplias secciones que exigen, por los disímiles textos y contextos que en ellas se bosquejan, una serie de apartados introductorios específicos, así como la reunión final de las conclusiones parciales referidas a cada uno de los análisis. Para evitar el riesgo de estancamiento de tales unidades dentro de la estructura grupal —pues si bien estas podían mirar a un objetivo común, también podían flaquear en su diálogo interno—, era imprescindible fortalecer el hilo conductor que, sin desviar la dirección tomada por cada una de ellas, garantizase su funcionamiento en el interior del conjunto.

Como manera de alinear los tres episodios estudiados dentro de un mismo paisaje de sentido, empecé por afinar los interrogantes con los que construir un enfoque análogo para cada uno de ellos. En el primero, en relación a la presencia del italiano en el corpus teatral escogido, la pregunta matriz debía apuntar al esclarecimiento de las formas de su representación y al diálogo que en ellas se establecía con la ideología dominante del nacionalismo argentino de comienzos del siglo; en el segundo, una vez constatada la incorporación del inmigrante en el campo intelectual tras el triunfo del radicalismo—no ya como personaje novedoso, sino como nuevo agente cultural—, la búsqueda tendría que orientarse hacia las

peculiaridades de su propuesta literaria y a revelar su relación con el entorno socio-político inmediato; en el tercero, a partir del desembarco de los escritores fascistas, la reflexión tendría que apuntar a la dimensión artística y/o política de su papel trasatlántico y a rastrear el impacto de su visita en un medio local particularmente convulso.

Los interrogantes mencionados, cuya dilucidación corresponde a los respectivos capítulos, construyen un marco de acercamiento a cada uno de los episodios culturales en análisis, haciendo posible su interpretación desde una perspectiva común que mira de cerca la circunstancia política que los atraviesa y revela las correspondencias entre hecho literario y discursividad ideológica. El protagonismo del italiano, sea este inmigrante o viajero, en la conformación del debate de ideas de la Argentina constituye uno de los aspectos transversales de todo el análisis y su concreción aporta una serie de reflexiones originales acerca del lugar ocupado por el extranjero en el campo intelectual local de las primeras décadas del siglo xx. Efectuando distintos cruces entre lo literario y lo político, el prisma que enfoca los casos en estudio es, entonces, responsable de conferir unidad al conjunto: del estereotipo del “tano”, incorporado en el texto dramático como cuerpo ideológico, se desplaza hacia la escritura comprometida de los primeros ítalo-criollos y se cierra con el escrutinio del papel detentado por los intelectuales de la Italia fascista en un polarizado medio bonaerense.

En último lugar, y en orden de hacer confluir todas las líneas especulativas abiertas, a las conclusiones parciales se sumarán una serie de reflexiones finales, de carácter breve, ubicadas al final del recorrido. Tras ellas, se dispone un broche iconográfico para ilustrar la narración de los hechos con algunas de las tantas imágenes rescatadas de los fondos hemerográficos argentinos e italianos.

III

La metodología que he utilizado en esta tesis doctoral ha consistido, esencialmente, en el rastreo, revisión y anotación de los materiales existentes sobre el tema, seguidos del diseño de un mapa que desvelase los vacíos historiográficos y los interrogantes sin respuesta. Para la recopilación de la bibliografía —que siempre encara al investigador con las evidencias de su carácter inagotable—, han sido imprescindibles dos estancias en el extranjero, la primera de seis meses en Buenos Aires y la segunda de tres meses en Roma. De los fondos institucionales de la Biblioteca Nacional en ambas ciudades, del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (Cedinci), de la Universidad de Buenos Aires, del *Archivio Centrale dello Stato*, del *Istituto di Studi Pirandelliani*, de la *Università degli Studi La Sapienza* y de la *Università di Roma Tre*, así como de las bibliotecas particulares de los profesores Stefano Tedeschi y Camilla Cattarulla, se obtuvieron algunas piezas bibliográficas de un valor inestimable para el devenir del trabajo. Sin embargo, a las dificultades de lectura que presentaban algunas de estas piezas por su deterioro material, conservación parcial o restringido acceso, se añadían los inconvenientes provocados por la vastedad cronológica del campo de estudio escogido. Si la Argentina de principios de siglo vio triplicar el número de su población, los italianos representaron el contingente inmigrante más cuantioso, haciendo que las pistas encontradas acerca de su incidencia en el campo cultural trasatlántico se acumulasen en un maremágnum de nombres y títulos. Una vez realizada la primera criba y demarcados los objetos específicos de estudio, la lectura inicial del corpus y las sugerencias brindadas por los estudios académicos que existían al

respecto me permitieron delinear un segundo mapa, en que se vislumbraban las premisas de partida y las expectativas iniciales:

1) En relación a las primeras, cabe recordar que las oleadas de inmigrantes que desembarcaron en las costas argentinas desde finales del siglo XIX fueron de tal magnitud que la conformación de la realidad nacional no podía explicarse sin atender a los efectos de las mismas. Además, las posibilidades de ascenso económico que tuvieron los extranjeros gracias al contexto de prosperidad que encontraron a su llegada, así como su progresiva integración en la sociedad de acogida, contribuyeron al nacimiento de una nueva clase media, cuyos orígenes coincidían con los de la clase baja inmigratoria. A raíz de tales hechos históricos, que contrastaremos con cifras concretas en el capítulo que sigue, se desplegaba una intuición que resultaría clave para la tesis, esto es, que la irrupción del inmigrante italiano en la vida política del país debía venir acompañada de su incorporación en la vida cultural. La manera en que los inmigrantes iban a condicionar determinadas prácticas discursivas de principios de siglo, sus vías de inscripción en el campo literario y el impacto cultural y político de las embajadas artísticas de eminentes escritores de la Italia fascista es algo que se calibrará en el curso de esta investigación.

2) A la luz de tales premisas, y gracias al hallazgo de los materiales de archivo que se desbrozarán a lo largo de la tesis, fueron asomando una serie de expectativas concretas. Si para Vanni Blengino, el arco temporal comprendido entre 1880 y 1930 constituía el periodo de mayor impacto

inmigratorio en Argentina, podía suponerse que los modos de representación literaria del italiano en el medio local iban a ser tan ricos e imprevisibles como las evidencias de su incorporación en la literatura de la época. Si a la constatación de Blengino, añadíamos que el comenzar del siglo coincide con un momento de particular vivacidad cultural en Buenos Aires —ligado al anhelo criollo por construir un escenario intelectual propiamente nacional—, no cabía duda de que el campo de investigación debía ofrecer, más allá de las relecturas ya brindadas por la crítica, espacios pendientes de ser transitados. Así fue como, adentrándonos en zonas intransitadas, fuimos descubriendo una miríada de objetos idóneos para nuestro estudio: representaciones del “tano” a la espera de una mirada detenida, autorías olvidadas a pesar del raro valor literario de sus composiciones, y conflictos con una profunda resonancia en el campo intelectual de la época como los protagonizados por los italianos viajeros en las orillas rioplatenses.

IV

Es alrededor de la década de los setenta cuando desde los campos de la sociología, la historia o la filosofía se vuelve la mirada hacia los movimientos migratorios, cuyos protagonistas —afectados por una “doble ausencia”, en palabras de Sayad (2011)— devienen objeto de la disquisición académica. En pocos años, los primeros interrogantes acerca de las causas, efectos y direcciones de las diásporas transcontinentales se propagan hacia otros terrenos, arraigándose también en el de la filología, preparada para interpretar las literaturas y las

variedades lingüísticas producidas por o sobre los sujetos migrantes. Al abrirse una veta hasta el momento inexplorada, documentos como cartas, memoriales, diarios de viajes y autobiografías empiezan a estudiarse, desde un cruce disciplinar, como productos culturales de alta densidad simbólica. De los estudios específicos sobre la cuestión inmigratoria que se irán urdiendo a lo largo de este trabajo, y en orden de ofrecer aquí un sintético estado de la cuestión, he de hacer alusión a la monumental obra de dos historiadores que, por primera vez y cada uno desde un lado distinto del Atlántico, construyen una cartografía global de los movimientos entre Italia y Argentina.

Se trata de Emilio Franzina y Fernando Devoto, cuyos trabajos se complementan puesto que, mientras el primero va a describir a Italia como un país de emigrantes, el segundo observa a la República Argentina —apodada la “Australia italiana”— como un país de inmigración¹. Desde la universidad de Verona, Franzina sigue los rastros de la presencia italiana en el Nuevo Mundo desde la época de Colón hasta la segunda guerra mundial, a través de cuatro títulos imprescindibles: *Gli italiani el Nuovo Mondo. L'emigrazione italiana in America 1492-1942* (1995), *Dall’Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia 1850-1940* (1996), *Storia dell’emigrazione italiana* (2001), *Il fascismo e gli emigrati : la parabola dei fasci italiani all'estero 1920-1943* (2003). Entre los tópicos centrales que en ellos se desarrollan, despuntan el de la italianidad de los emigrados, la integración o el desencuentro del italiano con la sociedad de acogida, el imaginario popular relativo a la visión de América como

¹ Con el propósito de delinear las principales líneas de investigación encargadas de reconstruir la historia y la literatura de las migraciones entre Italia y Argentina, me limitaré a citar en este apartado aquellos estudios que tuvieron un carácter pionero por su envergadura y originalidad. A los estudios más específicos o acotados en sus líneas de análisis me referiré en los respectivos capítulos.

tierra de promisión y la literatura de la emigración escrita desde Italia —sin incluir la producida por los “italoamericanos” o “americanos de origen italiano”—. Los dos títulos de Devoto, *La inmigración italiana en Argentina* (1985) e *Historia de los italianos en Argentina* (2006), completan la perspectiva histórica de Franzina con una periodización de los flujos migratorios referida, en este caso, al contexto de llegada. Su reflexión se construye, por tanto, desde una perspectiva inversa, la forjada desde la sociedad de acogida que observa modificaciones sustanciales en su paisaje urbano, en la nueva composición social de sus ciudades y en las alarmas de las élites ante la irrupción extranjera.

Ahora bien, si el horizonte historiográfico inaugurado en las últimas décadas corroboraba la presencia masiva del inmigrante italiano en la Argentina, ¿en qué situación se encontraban los estudios acerca de la presencia del “gringo” en las letras argentinas?, ¿cuáles eran las aportaciones más relevantes concernientes a los cruces entre literatura e inmigración?, ¿según qué formas se había producido la incidencia del extranjero en el campo literario trasatlántico? Dentro del escenario crítico originado por estos interrogantes, sobresale la contribución de Vanni Blengino, un italiano emigrado a Buenos Aires y pionero en la materia al ofrecer, a través de una extensa bibliografía, un primer cuadro de las tempranas incursiones del italiano en la literatura rioplatense. Sus ensayos canónicos *Oltre l’oceano. Un progetto di identità: gli immigrati italiani in Argentina 1837-1930* (1987) y *Un’avventura di massa. Cent’anni di immaginario sugli emigranti italiani in Argentina* (2011)² —pilar y trasfondo de esta investigación— parten de la exploración del campo literario en busca de los efectos provocados

² El primero de los dos ensayos es reeditado en 2005 bajo el título *La Babele nella pampa. L’emigrante italiano nell’immaginario argentino*, añadiéndose en la última versión nuevos capítulos y una introducción.

sobre este por la irrupción del “tano”, con el objetivo de demostrar la vitalidad de la inmigración italiana en la conformación de una nueva identidad cultural para la nación argentina. Con una mirada transversal, dirigida a la narrativa, al teatro y al ensayo, Blengino constata el carácter plural e inagotable de tal presencia transoceánica: son tantas las posibilidades de representación, los estereotipos que se forjan y la riqueza de las perspectivas adoptadas ante el “gringo”, que la silueta literaria de este se fractura en múltiples aristas. Blengino es, entonces, el responsable de haber abierto un cauce de reflexión sobre algunas cuestiones esenciales para este trabajo, como las diferencias entre el inmigrante teorizado y el inmigrante real, los primeros desencuentros entre el gaucho y el “gringo” en las páginas del *Martín Fierro* o del *Juan Moreira*, la colisión de estereotipos en las novelas del naturalismo, el conflicto generacional entre padres italianos e hijos argentinos, la promiscuidad de lenguas en el conventillo, las diferencias entre el *cocoliche* y el *lunfardo*, o los paisajes de mezcla en barrios como el de la Boca, entre otras cuestiones.

La obra de Blengino, cuyo arranque es justificado por el autor ante el silencio de la crítica hacia los episodios de la inmigración italiana en Argentina, ha prosperado en el ámbito de los estudios literarios a través de la obra de otros especialistas. Del lado americano del Atlántico, equipos como el dirigido por Osvaldo Pellettieri han trabajado de manera específica en la representación del italiano en las escrituras teatrales argentinas (en *Inmigración italiana y teatro argentino*, 1999), mientras que del lado europeo, investigaciones como las de Camilla Cattarulla han tenido un papel esencial en el delineamiento de otras relaciones trasatlánticas, a través de episodios tan dispares como el rescate de las literaturas sumergidas de los emigrantes (en *Di proprio pugno. Autobiografie di*

emigranti italiani in Argentina e in Brasile, 2003), la antologación de las imágenes literarias de la figura femenina (en *Donne emigrate nella narrativa argentina*, 2004), la retórica propagandística del fascismo en ultramar (en “Orgoglio italiano: la propaganda fascista in Argentina attraverso il Risorgimento”, 2007), la reconstrucción de semblanzas de legendarios anarquistas italianos radicados en Buenos Aires (en “Anarchici italiani in Argentina: Severino Di Giovanni, l’uomo in camicia di seta”, 2009) o el análisis de los conflictos generados por la presencia lingüística y cultural del extranjero en el área rioplatense (en “L’Italia in Argentina: un’avventura identitaria tra integrazione e conflitti”, 2013).

Si los vacíos relativos a la representación del italiano y a la literatura sobre la gesta oceánica empezaban a colmarse, el paisaje en el que se anclaban las primeras autorías ítalo-criollas permanecía desierto. Voces tan autorizadas como las de David Viñas o Vanni Blengino, al describir el “silencio migratorio” (Bevilacqua, 2002: 647) o el “sufrimiento sin voz” de los inmigrantes (1973: 15), persistían en el olvido de las escrituras de los italianos de Argentina —o si se quiere, de los argentinos de origen italiano—. Este descuido resulta comprensible tras comprobar la recóndita ubicación en la que se ocultaban los testimonios literarios de Fernando Gualtieri, Juan Palazzo, Gustavo Riccio, Roberto Mariani y José Portogalo, escritores doblemente desarraigados —y, por tanto, doblemente olvidados— por su condición de nuevos argentinos. Tal escasez bibliográfica era extensible al episodio de las visitas argentinas de Luigi Pirandello, Filippo Tommaso Marinetti, Massimo Bontempelli, Giuseppe Ungaretti y Mario Puccini, cuyos viajes habían sido objeto de distintas reflexiones por parte de Gabriel Cacho Millet, May Lorenzo Alcalá, Alejandro Patat, Sylvia Saítta y Sebastiano Martelli, sin que aún se hubiese formulado para ellos una visión de conjunto. Para el balance

global del episodio de las visitas culturales y a la hora de reconstruir las piezas clave del contexto en que estas tienen lugar, la labor de los investigadores mencionados ha resultado de incalculable valor³.

Como último apunte antes de entrar en materia, creo oportuno destacar otra de las ramas en que se bifurcan los estudios sobre la inmigración, aquella que entabla un diálogo con los testimonios vivos de los nietos de los que emigraron; me refiero a las narraciones dedicadas a la remembranza familiar de Mempo Giardinelli, Rubén Tizziani, Pedro Orgambide, Antonio del Masetto, Roberto Raschella y Griselda Gambaro. Hacia ellas dirigen sus miradas, Ilaria Magnani (2009), Emilia Perassi (2010, 2012) y Fernanda Elisa Bravo Herrera (2014, 2015) —entre los casos más notables— para reflexionar, desde una perspectiva contemporánea, sobre el viaje de retorno de la memoria. La investigación que a continuación presento al lector, a diferencia de las anteriores aunque en un mismo horizonte de sentido, indaga en el origen de esos mismos relatos, remontándose a su más lejana arqueología, aquella en la que se conservan los primeros trazos de un oleaje de migraciones aún en movimiento.

³ A las aportaciones de Sebastiano Martelli sobre la literatura italiana de la emigración (en *Letteratura contaminata. Storie, parole, immagini tra Ottocento e Novecento*, 1994), de Alejandro Patat sobre el papel ocupado por la literatura italiana en la Argentina, las políticas lingüísticas y los criterios de traducción (en *L'italiano in Argentina*, 2004 y *Un destino sudamericano. La letteratura italiana in Argentina 1910-1970*, 2005), de Federica Bertagna sobre la prensa de ultramar (en *La stampa italiana in Argentina*, 2009) y de Fernanda Elisa Bravo Herrera sobre los debates políticos e ideológicos provocados por la emigración italiana en la Argentina (en *Huellas y recorridos de una utopía*, 2015), nos referiremos con detalle en los capítulos correspondientes.

1. ITALIANOS EN ARGENTINA: ¿INVITADOS O INTRUSOS?

1.1 Imaginar la nación

*L'intrus n'est pas un autre que moi-même et l'homme lui-même.
Pas un autre que le même qui n'en finit pas de s'altérer,
à la fois aiguisé et épuisé, dénudé et suréquipé, intrus dans le monde
aussi bien qu'en soi-même, inquiétante poussé de l'étrange,
conatus d'une infinité excroissante.*

Jean-Luc Nancy

Nicolás Shumway, en su título *La invención de la Argentina*, se acoge a una imagen de especial sugerencia para reflexionar acerca de las “ficciones orientadoras” con las que los pensadores argentinos, una vez cumplida la Revolución del 25 de mayo de 1810, aventuran sus definiciones sobre la identidad nacional. Inventar la Argentina supone mapear el territorio, delimitar sus fronteras y consensuar aquellos rasgos de pertenencia que permitan a sus miembros reconocerse como parte de una misma comunidad. De esta manera, como sugiere Benedict Anderson, toda nación —tras construir sus límites y su soberanía— es siempre imaginada, “porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1993: 23).

Entre las legiones argentinas que habían combatido contra la dominación extranjera, una vez expulsados los colonos, surgieron profundas discrepancias relativas al modelo político y económico de la organización del Estado; los

enfrentamientos por el control territorial desembocan en una guerra civil, cuyo relativo apaciguamiento llega de manos de José Manuel de Rosas, gobernador de Buenos Aires a partir de 1829. Tras la muerte del líder federal Juan Facundo Quiroga en 1835 se inicia, según señala José Luis Romero, “una singular forma de unidad, que se conoce bajo el nombre de Federación (...), lograda por la sumisión de los caudillos locales” (2013: 79). Con ella, Rosas zanja la disputa que enfrentaba a federalistas y unitarios, los primeros fieles a las ideas de Artigas y defensores de la autonomía de las provincias del interior, los segundos sostenedores del gobierno central dirigido por la ciudad de Buenos Aires. La Federación (1835-1852) adopta un perfil conservador que trabaja para mantener las estructuras heredadas de la Colonia, perpetuando las formas de vida premodernas. Los nuevos gobernantes reproducen la actitud paternalista de los antiguos dominadores, desatienden la misión educadora del Estado y suprimen las libertades individuales. De la violencia estatal de aquellos años, en los que el poder se legitima a través de las fuerzas armadas de las montoneras y la Mazorca, deja testimonio Esteban Echeverría — una de las plumas más finas de la época— en *El matadero* (1839), relato cuya proyección se irradia décadas más tarde en las letras del resto del continente⁴. Desde la óptica de Romero, la política de Rosas —equiparable a la restauración absolutista liderada en España por Fernando VII— desafía las bases del liberalismo, puesto que la actitud aislacionista y el proteccionismo de la industria nacional vienen acompañados de una oposición frontal ante los avances del progreso

⁴ Durante el rosismo, es particularmente álgida la actividad de las montoneras, ejércitos militares en los que batallan los gauchos, previamente equipados por los caudillos de las provincias del interior. La Mazorca es el nombre popular del brazo armado con el que Rosas siembra el terror entre sus adversarios políticos. La escenografía mataderil en que Echeverría ambienta su relato funciona, entonces, como metáfora de la Argentina de Rosas —figura paradigmática del sector ganadero—, cuyos representantes son identificados, en el interior de los cuadros realistas del autor, con “la chusma”, “los carniceros” y “los matarifes”.

científico y técnico. En consecuencia, el extranjero no tiene cabida en la Argentina de Rosas, para el cual la idea de nación ha de coincidir con la de un territorio feudal, replegado en el interior de sus propias fronteras. A pesar de ello, y en desavenencia con la línea política dominante, alrededor de 1830 desembarcan en Buenos Aires los primeros grupos de inmigrantes, en su mayoría navegantes y mercaderes genoveses, dispuestos a revitalizar los espacios económicos que han quedado desocupados tras las guerras de principios de siglo⁵.

Mientras en el puerto se producen los primeros arribos europeos, los jóvenes intelectuales porteños discuten sobre el futuro de la patria y forjan, en oposición a la política de Rosas, sus ideales de construcción nacional⁶. Se trata, en definición de David Viñas, de los escritores liberales románticos que postulan “una síntesis entre el espíritu y la materia, entre Europa y América, paso que precede el dilema excluyente de Civilización o Barbarie” (1971: 15). Las discusiones acerca del nuevo orden político se producen en las tertulias organizadas por el Salón Literario, inaugurado por Juan María Gutiérrez, Juan Bautista Alberdi y Esteban Echeverría. A lo largo de tales encuentros, se define el pensamiento de la conocida como Generación del ‘37 y se fraguan algunas de las ideas matrices recogidas por Alberdi en *Las Bases*, cuyos principios —regidos por la convicción de la acción civilizadora de Europa— acuerdan la promoción de la inmigración como medio de progreso para la nación argentina⁷. En sus páginas, el autor afirma que “en

⁵ Al respecto, escribe Fernando Devoto: “La soggezione alla leva militare obbligatoria cui era sottoposta la popolazione locale nell’epoca di Rosas dava una serie di indubbi vantaggi comparativi agli stranieri nell’occupazione di spazi lavorativi lasciati vuoti” (Bevilacqua, 2002: 26).

⁶ El pasado colonial y la tiranía del presente avivan los debates acerca de la identidad nacional, cuestión que, como recuerda Rosalba Campa “parece obsesionar al latinoamericano” en distintos momentos de su devenir histórico (1987: 19).

⁷ Para una aproximación a la influencia italiana en la Generación del 37, véase Olsen A. Ghirardi (2004), en cuyo estudio se confirma la participación en el Salón Literario de Pedro de Angelis, napolitano reclutado por Bernardino Rivadavia en París como redactor de un periódico porteño y Gian Battista Cuneo, periodista y difusor del ideario mazziniano en Brasil. Otra evidencia de la

América, todo lo que no es europeo es bárbaro” (1915: 77) y que la única división posible entre su población es aquella que separa al indígena —“es decir, el salvaje”— del europeo —“los que hemos nacido en América y hablamos español”—. La importación desde Europa de “elementos ya formados y preparados” representa el único medio para garantizar que la América desierta “llegue a ser un mundo opulento en poco tiempo” (82). A partir de tales presupuestos, y a lo largo de los próximos cien años, el extranjero pasa a detentar un lugar central en la agenda política nacional. Si bien no atañe a esta investigación elucubrar sobre las diferentes posturas adoptadas por los criollos frente a la cuestión inmigratoria a lo largo del siglo XIX, parece oportuno precisar los aspectos más relevantes de la misma, por tratarse de los antecedentes históricos, políticos y legislativos de los episodios culturales explorados en los siguientes capítulos. El horizonte ideológico que antecede la era de los desembarcos masivos, los proyectos de nación esperanzados en las fuerzas de la civilización europea, el rechazo de la barbarie autóctona y la apertura de los puertos a las naves que cruzan el Atlántico son cuestiones que requieren un mínimo comentario inicial.

El modelo de país europeo promovido por los intelectuales románticos será adoptado por Bartolomé Mitre (1862-1868), Domingo Faustino Sarmiento (1868-1874) y Nicolás Avellaneda (1874-1880), durante cuyas presidencias se inaugura la primera etapa de una sinuosa política inmigratoria; se trata de un momento especialmente propicio para los que desembarcan, puesto que encuentran amparo en la Constitución del 1853, que reconoce a estos extranjeros los mismos derechos

importancia del pensamiento italiano en la constitución de Argentina como nación independiente es la revista *Joven Italia*, fundada en Marsella por Mazzini en 1831 y en cuyos principios republicanos se inspira la revista *Joven Argentina*. Alma Novella Marani (1985) también rastrea la difusión del ideario mazziniano en el Río de la Plata.

civiles que a los argentinos⁸. En la tutela que tal legislación ofrece al inmigrante es posible reconocer el diagnóstico alberdiano, según el cual la vastedad del desierto y su magra demografía ponen en cuestionamiento el carácter nacional de la república: “Con un millón escaso de habitantes por toda la población en un territorio de doscientas mil leguas, no tiene de nación la República Argentina sino el nombre y el territorio” (1915: 120)⁹. Ante la pampa vacía, Sarmiento y Alberdi se ven impelidos por la idéntica tarea de imaginar, como sugiere el título de Donghi, “una nación para el desierto” argentino (1982). Aunque no se observará aquí el itinerario completo de la labor intelectual de estos criollos, conviene evidenciar algunas de sus ideas más vehementes acerca de las políticas de inmigración, fenómeno que resulta imprescindible —según la óptica de ambos— para sentar las bases de una “república verdadera”¹⁰. Gobernar significa vencer al

⁸ El Artículo 25 establece: “El Gobierno federal fomentará la inmigración europea y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes”. La Constitución del ‘53 se compromete, además, a dictar planes de instrucción general y universitaria, promover la industria, construir ferrocarriles y canales navegables, así como a colonizar las tierras de propiedad nacional. Dado que para la realización de tales planes resulta necesario incentivar la inmigración, las leyes allí recogidas ofrecen condiciones óptimas para el arraigo de los extranjeros que, tal y como dicta el Artículo 20, “gozan en el territorio de la Confederación de todos los derechos civiles del ciudadano; pueden ejercer su industria, comercio y profesión; poseer bienes raíces, comprarlos y enajenarlos; navegar los ríos y costas; ejercer libremente su culto; testar y casarse conforme a las leyes. No están obligados a admitir la ciudadanía, ni a pagar contribuciones forzosas extraordinarias”.

⁹ Murena, en *El pecado original de América*, describe el desamparo del habitante americano: “En un tiempo habitábamos en una tierra fecundada por el espíritu que se llamaba Europa y de pronto fuimos expulsados de ella, caímos en otra tierra, en una tierra en bruto, vacua de espíritu, a la que dimos en llamar América” (1954: 163). Al respecto, concluye Beatriz Sarlo: “El viaje romántico o el exilio habían enfrentado a Echevarría, a Alberdi, a Sarmiento con las grandes capitales del siglo XIX, donde habían adquirido una certeza cultural y política: a este vacío sudamericano había que llenarlo con la importación de trabajadores más aptos que el criollo (...). El tema del poblamiento es una obsesión ideológico-política: Alberdi la piensa como condición y Sarmiento no ha hablado sino de eso, buscando un modelo de cultura deseable frente a una cultura indeseable y bárbara” (2007: 26). En las páginas de *La cautiva*, Echeverría convierte la pampa en materia poética, dando origen a una de las metáforas fundacionales a lo largo de los siglos XIX y XX. En su primera versión literaria, el desierto tiene una connotación negativa, al dibujarse como frontera que recluye a la heroína en un cautiverio infranqueable.

¹⁰ Una de las diferencias más evidentes entre el pensamiento de Alberdi y el de Sarmiento es que, mientras el primero defiende el modelo europeo de civilización, el segundo, tras haber realizado varios viajes internacionales, considera que la emulación habrá de realizarse a partir del ejemplo norteamericano, tal y como queda constatado en su obra *Argirópolis* (1850), donde

desierto y, para ello, Europa tiene que irradiarse en el *hinterland* argentino: ferrocarriles, barcos y telégrafos han de penetrar en el interior del país, las provincias comunicarse entre sí a través de una vasta red de caminos, las ciudades propagarse por todo el país y los demás puertos reproducir el modelo cosmopolita de Buenos Aires. Las premisas de Alberdi y Sarmiento, que postulan un cambio sustancial en la proporción y los vínculos tradicionales entre individuo y territorio, van a prefigurar el rumbo político de las siguientes décadas: la convicción de que el progreso vendría de mano de los contingentes europeos, blancos y cultivados, lleva a los puertos a abrir sus barreras ante las avalanchas inmigratorias que transitan el Océano a partir de los años setenta¹¹.

El delineamiento de un arquetipo de civilización suele acarrear el trazo en negativo de su contrario bárbaro: el avance civilizador de las razas caucásicas procedentes de ultramar implica el repliegue forzoso del indio y el gaucho, condenados a extinguirse en los confines últimos de la patria. Es así como empieza a tomar forma el binomio civilización *versus* barbarie, instrumento particularmente operativo en el ensayo nacional por el empleo que harán del mismo los intelectuales a la hora de interpretar los sucesos de la historia argentina. Es en el *Facundo* (1845) —texto monumentalizado y altamente ideologizado en las

desarrolla una encendida apología de los Estados Unidos. Para una reconstrucción detallada de ambos modelos y un comentario sobre la relación conflictiva que media entre ambos intelectuales, véanse María Rosa Lojo (2009) y Halperin Donghi (1982 y 2004). Este demuestra que el nuevo rumbo de la política nacional trazada por Sarmiento “rivaliza en precisión y coherencia con la alberdiana, a la que supera en riqueza de perspectivas y contenidos” (1982: 44).

¹¹ Recuerda Beatriz Sarlo que Sarmiento, de manera parecida a Alberdi, dedica las primeras décadas de su vida pública a inventarse una Argentina a través de la escritura, puesto que la Federación gobernada por Rosas no era todavía “una nación, ni un estado, ni una patria” (2007: 18). Se trata de una idea sugerida también por Halperin Donghi, para el que la excepcionalidad del proceso argentino tiene que ver con “la encarnación en el cuerpo de la nación de lo que comenzó por ser un proyecto formulado en los escritos de algunos argentinos cuya única arma política era su suprema clarividencia” (1982: 8). Por su parte, y en relación a los cruces entre literatura, inmigración, nación y sociedad —un aspecto clave para este trabajo—, Vanni Blengino afirma que: “la letteratura e il teatro sono gli strumenti più efficaci per incorporare, nella costruzione di un nuovo immaginario sociale, l’alterità migratoria” (2005: 42).

siguientes décadas, según apunta Noé Jitrik en su prólogo a la obra (1977) — donde su autor indaga en la relación que media entre el hombre argentino y su geografía. En el caso del desierto pampeano, cuyas únicas formas de vida asociativa son las montoneras y las pulperías, al individuo que allí se engendra le corresponda el prototipo del “gaucho malo”. El caudillo, por tanto, constituye a ojos de Sarmiento, el ejemplar natural de esa planicie regida por “el predominio de la fuerza, la preponderancia del más fuerte, la autoridad sin límites y sin responsabilidad, la justicia administrada sin formas” (1977: 27)¹². Ante estos indicios del primitivismo rural, descuella la máxima de Alberdi “Gobernar es poblar”, una propuesta que termina de alinear colonización y progreso en una misma ecuación. Durante la presidencia de Sarmiento (1868-1874), además de distintos proyectos de alfabetización, se pone en marcha una política de inmigración destinada a suplantar al habitante bárbaro de la pampa con las razas fuertes procedentes del otro lado del Atlántico¹³. La historiadora Egger Brass recuerda el imperativo lanzado por el presidente Sarmiento: “En la expectación de

¹² La contrapartida de este imaginario en contra del gaucho se encuentra en la literatura gauchesca, aquella que se escribe en la ciudad y que reproduce para el lector urbano el testimonio trágico del hombre de la pampa, cuyas formas de vida se ven amenazadas por los valores del progreso, la ciencia y la civilización. Particularmente elocuente es el *Santos Vega* (1885) de Rafael Obligado, cuyo relato acoge el desposeimiento del gaucho, desplazado aquí por el forastero Juan Sin Ropa; este, al resultar vencedor en la payada, sustituye a su adversario en su papel de cantor y, por consiguiente, usurpa su rol como relator nacional. Si bien en el texto de Obligado, el extranjero no es objeto de escarnio por parte del autor, Martín Rodríguez demuestra la recurrencia de la gauchesca a la imagen paródica del inmigrante italiano, cuya ineptitud “es reforzada por la caricatura, lograda a partir de la vestimenta que intenta parecerse a la del gaucho sin conseguirlo y de la mezcla lingüística en el aspecto verbal, es decir el cocoliche” (1999: 23). Como se verá más adelante, la instalación definitiva del inmigrante en el país terminará por modificar la perspectiva idealizadora de las clases dirigentes que, una vez extinguido, recuperan al gaucho como símbolo supremo de la argentinidad. Al respecto, recuerda Campa que su desaparición hace de él “una figura perteneciente solo al pasado, una esencia atemporal que puede dar cuerpo a la necesidad de definir un arquetipo argentino. Se trata, sin embargo de una imagen ideal, despojada de toda problemática: ocasión de una nostalgia no comprometida” (1987: 35).

¹³ En relación a la obra civil de Sarmiento, Pedro Henríquez Ureña escribe: “el prodigioso catálogo de sus hazañas comprende centenares de escuelas y bibliotecas, observatorios astronómicos, jardines botánicos y zoológicos, parques, carreteras, ferrocarriles, barcos, líneas telegráficas, inmigración, hasta nuevas ciudades. Tuvo parte en toda contienda cuyos motivos fueran la libertad y la justicia y, sobre todas las cosas, la regeneración del pueblo mediante la educación” (1978: 257).

cien mil inmigrantes por año, debemos desde ahora acometer la tarea de prepararles tierra de fácil adquisición” (2007: 365).

La versión literaria del mito liberal tiene su anclaje en múltiples episodios narrativos, protagonizados por “inmigrantes prósperos”, como los retratados por Francisco Grandmontagne, o por arquetipos de honra y bondad como en *Bianchetto*, novela de Adolfo Saldías (1896), cuyo personaje principal es un huérfano genovés que embarca hacia Buenos Aires, donde asumirá las mejores costumbres nacionales, medrará honestamente y colaborará en el progreso de la nación¹⁴. Sin embargo, a los pocos años de comenzar los desembarcos masivos, aproximadamente a mediados de la década del ochenta, el imaginario literario argentino sobre las virtudes del inmigrante europeo muestra los primeros signos de un cambio de ruta, en respuesta a la escasa correspondencia entre los estereotipos fantaseados y el tropel de campesinos y artesanos apiñados en los conventillos de las ciudades. La emergencia de nuevos códigos ideológicos en los que se cifran las limitaciones del proyecto liberal, el cambio de paradigma que traduce la política de repoblamiento en una suerte de invasión indeseada y el desvanecimiento, entre los emigrados, de la imagen de América como tierra de promisión constituyen algunas de las tensiones que recorren la “Babel del Plata” al final de la centuria. La crisis del noventa evidencia, más aún, el movimiento de

¹⁴ Bianchetto, ante la pregunta “¿Qué es América?”, responde: “América es una espléndida promesa que se brinda a los hombres de todas las latitudes” (1896: 7). En distintos pasajes de la novela, asoma el mito de la Argentina como crisol de razas: “Bianchetto acariciaba el embrión de una idea grandiosa, originaria de las tierras que bañan el río de la Plata: la de asimilar y confundir por la esperanza en el progreso, por el esfuerzo común, por las vinculaciones de la sangre y por el sentimiento en la solidaridad nacional, a los hombres de todas las latitudes, por humildes y desheredados que sean, que habitan la República Argentina” (314). Otra encendida defensa del inmigrante la encontramos en el texto de Francisco Grandmontagne *Los inmigrante prósperos*, que narra el paso del extranjero de “proletario a propietario” (1933: 6), gracias al apego y al trabajo de la tierra. A propósito de la inmigración italiana, el autor escribe la siguiente nota periodística: “los brazos italianos han sido los principales impulsores del progreso de la agricultura. A ellos siguen los rusos, sobre todo en la floreciente provincia de Santa Fe. Los numerosos hijos de Italia que labran el fértil suelo argentino son laboriosos, activos, emprendedores” (1928: 45).

rotación que empieza a desligar los términos de civilización y barbarie de sus significados primigenios; el mismo Alberdi, en un gesto de rectificación y con la intención de polemizar con Sarmiento, advierte: “poblar es apestar, corromper, embrutecer, empobrecer el suelo más rico y más salubre, cuando se lo puebla con inmigraciones de la Europa más atrasada y corrompida” (1983: 27)¹⁵.

El extranjero, entonces, es desplazado por los discursos de la Generación del Ochenta de su antiguo lugar de confort, y los modos de su representación — forjados desde la ficción pero también desde los discursos científicos, como se detallará en el capítulo sucesivo— empiezan a exhibir los primeros síntomas de un contagio que lo aproxima a su contrario bárbaro. A los mecanismos de deslegitimación pública de su figura se suman los estereotipos puestos en circulación por las “ficciones somáticas” —tal y como las define Gabriela Nouzeilles (2000)—, que alzan la voz en contra de la “inmigración inferior europea”¹⁶. Títulos como *¿Inocentes o culpables?* (1884) de Antonio Argerich (1884), *Sin rumbo* (1885) y *En la sangre* (1887) de Eugenio Cambaceres, *Carlo Lanza* (1890) de Eduardo Gutiérrez y *La bolsa* (1890) de Julián Martel representan el paradigma de las escrituras narrativas de fin de siglo que incorporan a sus tramas la encarnizada xenofobia de sus autores. De las novelas mencionadas, cabe destacar los casos más ilustrativos: Genaro Piazza y Dagiore Petrelli, protagonistas de las novelas *En la sangre* e *¿Inocentes o culpables?* respectivamente. El primero de ellos encarna al advenedizo, aquel que marcado por su sangre inmigrante y arrastrando tras de sí una grave e infamante herencia, viene a instalarse en el cuerpo de la nación. Su

¹⁵ Un aspecto que preocupa de manera particular a Sarmiento, ferviente defensor de la cohesión idiomática, es la perversión lingüística provocada por el irrumpir de dialectos de orígenes tan diferentes en las costas rioplatenses. Por ello, en su escrito *Condición del extranjero en América* advierte de la necesaria argentinización del extranjero y de los excesos del proyecto liberal.

¹⁶ Es el caso de Antonio Argerich en *¿Inocentes o culpables?* (1884), texto al que me referiré con más detenimiento en el próximo capítulo.

ambición de ascenso hace del arribista un criminal que, ante el veto que le impone la oligarquía al excluirlo de su Club, opta por transgredir violentamente los límites del cerco de la alta sociedad. Para ello, viola a Máxima, una joven criolla, obligando a la reputada familia de la víctima a aceptar el ignominioso matrimonio. Frente a tal tipología del italiano criminal, en la novela de Argerich se perfila la variante del inmigrante enajenado a través de la figura de Dagiore Petrelli, un “rudo italiano” (1933: 3) cuyo único deseo es el de acumular capital. En esta ocasión, la operación de arribismo no prospera pues el protagonista —un personaje de cerebro atrofiado y sin cultivar— termina encerrado en un manicomio, devastado por el malvivir de los espacios del arrabal¹⁷. De las razones que subyacen a la nueva conceptualización literaria del extranjero como advenedizo o neurópata, adelantamos aquí las siguientes: el desajuste entre el arquetipo ideal del inmigrante y su correlato real, la nostalgia por la aldea bonaerense frente a la congestión citadina¹⁸, el surgir de la ciudad moderna¹⁹, y la obstinación de las

¹⁷ En palabras de Nouzeilles, estas novelas “exhortan a sus lectores a tomar medidas para revertir la situación de riesgo. Medidas que coincidirían en la práctica con un tipo de selección artificial que se manifestaría, en el nivel del núcleo familiar, como una política matrimonial basada en la exclusión, y en el macro nivel de la nación, como la modificación de la política oficial inmigratoria” (2000: 137). En su estudio sobre las ficciones somáticas, concluye la autora: “el naturalismo fue una máquina policial que colabora abiertamente con los mecanismos directos de segregación que fueron implementándose en las últimas décadas del XIX” (181).

¹⁸ Entre los escritores que se proponen recuperar esa dimensión perdida de Buenos Aires, haciendo de la nostalgia el *leitmotiv* de sus relatos, despuntan los nombres y títulos de Lucio Victorio Mansilla con *Mis memorias: infancia y adolescencia* (1904), Miguel Cané con *Juvenilia* (1884) y Lucio V. López que, en *La gran aldea* (1884), expresa su disconformismo ante los vicios de gran ciudad que atraviesan la sociedad bonaerense. El arraigo preferentemente urbano de los inmigrantes es corroborado por Sarlo y Altamirano: “La inmigración llegaría a la campaña en escasa medida. El monopolio de la tierra en manos de grandes propietarios locales obstruiría el proceso de colonización rural y transformaría la radicación del inmigrante en un dato predominantemente urbano. Durante décadas los extranjeros sobrepasarán en número a los habitantes nativos en la ciudad de Buenos Aires y tendrán un papel decisivo en la composición demográfica de las principales ciudades del litoral. Hacia 1910 el fenómeno está en su apogeo” (1997: 166).

¹⁹ Para un panorama completo del desarrollo de la educación, el periodismo y la cultura en un escenario porteño de modernización véase Safta (2001). La investigadora recuerda también las principales intervenciones materiales llevadas a cabo sobre la ciudad —pavimentación de las calles, proyección de grandes avenidas y diagonales, y la construcción de Puerto Madero— a partir de la asunción de Torcuato de Alvear como primer intendente municipal en 1883.

colonias extranjeras por no nacionalizarse y preservar la lengua dialectal junto a sus tradiciones originarias²⁰. Tal y como apunta Ana Lilia Bertoni:

[A partir de 1890] Se puede advertir, dentro del vasto movimiento patriótico, la constitución de un polo de opinión que manifiesta una concepción esencialista, excluyente y defensiva de la nación. (...) Estas opiniones eran reveladoras de la ruptura del consenso en torno de lo que había sido desde Caseros la concepción liberal y cosmopolita de la nación, expresada en la Constitución Nacional de 1853 y en leyes fundamentales como la de inmigración de 1876 y la de ciudadanía de 1869. Ellas armonizaban con la idea de la nación entendida como un cuerpo político basado en el contrato, de incorporación voluntaria que garantizaba amplias libertades a los extranjeros y ofrecía tolerancia para el desenvolvimiento de sus actividades, tanto económicas como culturales. Armonizaba también con la experiencia de la inmigración espontánea de pequeños grupos, vistos como los agentes de civilización que posibilitarían la transformación y prosperidad del país. La experiencia posterior a 1880 hizo surgir fuertes dudas acerca de la bondad de aquella legislación, que algunos políticos y hombres públicos comenzaron a calificar de “extremadamente” liberal. (2007: 311)

1.2 La inmigración en cifras

A partir de la entrada en vigor de las políticas inmigratorias mencionadas, la afluencia de extranjeros en el territorio argentino conoce un aumento constante en los años de entresiglos. Hebe Clementi (1984) recoge los siguientes datos: mientras en el primer censo de población realizado en 1869, esta asciende a 1.877.490 personas, en 1895 es ya de 3.959.911, de las cuales 1.004. 527 son

²⁰ Teniendo en cuenta este panorama de cambios, la interpretación que hace Blengino de la literatura que se escribe entre 1880 y 1930 resulta particularmente sugerente para esta investigación. En ella, se concluye la naturaleza polimorfa del inmigrante italiano, figura sobre la que los escritores argentinos construyen sus previsiones acerca del devenir nacional a lo largo de varias décadas. El inmigrante, afirma Blengino, no es objeto activo de la propia representación, sino que es observado desde distintos ángulos y convertido en el cuerpo que encarna las discusiones sobre la cuestión migratoria. Los estereotipos con que se representa al inmigrante en la literatura de la época, en contra de lo que sugiere buena parte de la crítica, muestran una notable fecundidad: “Gli atteggiamenti riduttivi di buona parte della critica nei confronti di un processo di tale portata, lo immiserivano fino a ridurlo a una caricatura o, quando meno, a una interpretazione a senso unico. La conclusione era scontata: una letteratura tendenziosa aveva sterilizzato questa ricchezza della narrativa e del teatro, appiattendola in pochi stereotipi” (2005: 11).

extranjerías, y en su mayoría de procedencia italiana²¹. El índice más alto de llegadas se concentra entre 1904 y 1913, nueve años que dejan un saldo de 1.538.240 inmigrantes. El aumento demográfico es corroborado por el censo de 1914, que cuenta un total de 7.855.237 personas, de las cuales un tercio siguen siendo extranjeras.

A partir del análisis de tales cifras, Clementi distingue dos etapas: la primera, entre 1857 y 1890, en que la inmigración, “aunque no tan abundante, viene amparada por la política del gobierno, que auspicia la radicación de colonias, otorga facilidades de viaje, dicta leyes de inmigración y leyes de tierras” (1984: 66)²²; la segunda, de carácter espontáneo y comprendida entre 1890 y 1914, no se beneficia de las ventajas de la promoción oficial de la anterior²³. Es durante este segundo periodo cuando Devoto identifica el punto más álgido de la curva migratoria italiana, alcanzada en 1907 con 127.000 desembarcos (2002: 34)²⁴. Tales datos, aunados al deficiente plan de distribución nacional, explican que la

²¹ Hebe Clementi contrasta el hecho de que la mayoría de los inmigrantes proceden de Italia a través los datos de tres años ilustradores: 1869, en que desembarcan 28.959 inmigrantes de ultramar, de los cuales 21.149 son italianos; 1870, con 30.898 desembarcos, entre los que 23.101 son italianos; 1871 con 14.521 llegadas, que incluyen a 8172 italianos (1984: 65).

²² La ley de inmigración (1876) —recogida por Hebe Clementi— definía al inmigrante como “aquel extranjero, jornalero, artesano, industrial o profesor, que siendo menor de 60 años, ya acreditando su moralidad y sus aptitudes, llegare a la República para establecerse en ella” (1984: 84).

²³ Como constata Fernando Devoto, el proceso de colonización fue mayoritariamente urbano: en sus investigaciones apunta que, ya en el primer censo nacional de 1869, se registraba que el 59% de los italianos residentes en Argentina vivía en la ciudad de Buenos Aires (Bevilacqua, 2002: 30). Recuerda, además, que los genoveses, a diferencia de otras comunidades como la irlandesa, no aprovechan las ofertas rurales, prefiriendo el puerto bonaerense, donde fundarán el barrio de la Boca. Se trata de una perspectiva compartida por Gino Germani, para el cual el resultado de la política agraria de los gobiernos liberal “no fue tanto el de poblar las extensas áreas rurales semidesiertas, aunque lo logró en cierta medida, cuanto el de proporcionar una abundante mano de obra urbana, y aunque en mucho menos escala rural, pues una minoría de inmigrantes sin tierra permaneció en el campo, trabajando como peón asalariado” (1979: 260).

²⁴ En su mayoría, añade Devoto, los desembarcos concernían a jóvenes varones de procedencia rural, cuya fuerza de trabajo permitiría el desarrollo de la red ferroviaria, la ampliación de ciudades e infraestructuras y el desarrollo agrícola: “De 200.000 hectáreas sembradas de maíz y de trigo en 1872 se pasa a 1.600.000 en 1888” (2002: 34). Por lo que respecta a las zonas rurales, el investigador recuerda el fenómeno de la “inmigración golondrina” —predominantemente septentrional—, que respondía a contratos temporales para la recogida de la siembra, estipulados de antemano con otros propietarios italianos.

mayor parte de los inmigrantes pasen a engrosar la demografía urbana; en consecuencia, mientras que las colonias rurales no representan un problema para la nación —siendo, entre otras cosas, las responsables de un gran número de exportaciones—, la radicación del extranjero en las ciudades deviene objeto de vigilancia por parte de las clases dirigentes. Estas, como se perfilará a lo largo de este trabajo, empiezan a sentir sus espacios de poder contenidos por los recién llegados y cuestionados sus privilegios por las doctrinas anarquistas y socialistas que llegan desde Europa²⁵. Los discursos criminalizantes y las marcas de patologización se asocian, cada vez con más frecuencia, a los sujetos de la inmigración, cuya presencia en el suelo argentino va a ser limitada por nuevas políticas restrictivas que miran, por un lado, a promover su nacionalización —entre ellas, el servicio militar obligatorio (1901), la educación y el voto obligatorio (1912)— y, por otro, a desterrar a los alborotadores del orden social —Ley de Residencia (1902) y Ley de Defensa Social (1910)—. El descontento de la comunidad italiana ante el tratamiento recibido por parte de la dirigencia argentina es recogido en la siguiente nota publicada en la prensa italiana en 1910:

Nosotros los italianos hemos dado muchas veces nuestra sangre para la defensa de la libertad argentina, cultivamos y poblamos la tierra inculta y desierta. La enorme red de ferrocarriles está bañada por sudor de nuestros trabajadores, obra nuestra son las ciudades... esta gran capital debe a los hijos de la Italia su evolución material y también intelectual. Pero los argentinos, con una ostentación que lastima nuestros sentidos, hoy se olvidan de todo esto. (Clementi, 1984: 83)

²⁵ Las reticencias de las élites se encarnizan de un modo especialmente severo con los italianos, que constituían el 70% de todos los inmigrantes. Este hecho es referido por Devoto a través de la política de billetes financiados por el Estado, destinada a dirigir hacia determinadas regiones a los flujos inmigratorios entre 1887 y 1890, y de la cual es excluida la comunidad italiana: “Gli italiani intimorivano per la solidità delle loro strutture associative e la capacità di mobilitazione, ad esempio l’organizzazione di cortei in cui celebravano i loro eroi (soprattutto Mazzini e Garibaldi). (...) Esisteva anche il timore di una politica «imperialista» dell’Italia che, abbandonando le mete africane, si riorientasse verso il Sud America, utilizzando a proprio vantaggio le cosiddette «colonie libere»” (Bevilacqua, 2002: 35).

Durante los años de la primera guerra mundial, se produce un cambio en las direcciones de los flujos migratorios, como demuestra el saldo negativo de desembarcos entre 1915 y 1917. La razón de la inversión de las cifras tiene que ver con el gran número de repatriaciones, correspondientes a los europeos que emprenden el camino de regreso a sus países de origen, bien para enrolarse en el ejército, bien para reunirse con sus familias. Por otra parte, la República Argentina, en los años que preceden y siguen a la Semana Trágica (1919), restringe sus políticas de entrada: “Da una politica liberale si passava a una politica di controlli, che furono sistematizzati in un decreto del 1923” (Bevilacqua, 2002: 47). A medida que descende el número de desembarcos, las formas de vida de los inmigrantes de segunda generación muestran signos de cierta integración entre las clases medias y el proletariado urbano. Hacia la década del veinte, escribe Juan Carlos Torre, “ese mundo de extranjeros replegado sobre sí mismo entró en un acelerado proceso de disolución. (...) Argentinos por nacimiento, quedaron expuestos a la misión nacionalizadora que se asignó a la escuela pública obligatoria y al servicio militar” (1998: 264). Por otra parte, el auge económico y la democratización de la vida política traída por Hipólito Yrigoyen favorecen la movilidad social de los hijos de la inmigración, que “abandonan los oficios de sus padres para acceder a los clubes, a las universidades, a los aparatos burocráticos, a las profesiones liberales”, concretando sus aportes al plano histórico de la nación (Carbone, 2007: 49). Además de médicos, abogados y periodistas, entre estos nuevos actores sociales también figurarán escritores, poetas y artistas, tal y como puede percibirse en el apellido italiano del pintor Emilio Pettorutti y en el de la mayoría de los miembros de Boedo. Según Juan Carlos Portantiero, los grupos de Boedo y de Florida “significan ya la presencia de la Argentina inmigratoria: sus integrantes son en

muchos casos hijos de “gringos”; en otros no, pero el clima espiritual que la inmigración ha ido forjando en la vida colectiva deja su sello en todos” (Carbone, 2007: 121). Es, entonces, en la década del veinte, organizada sobre la fusión de formas heterogéneas, cuando Buenos Aires conoce la irrupción de nuevas voces que, por primera vez y en gesto grupal, se apropian de la palabra, dando origen a una escritura “contaminada” de cocoliche, de conventillo y de jerga barrial²⁶. La incursión del “gringo” en el campo literario a través del análisis de una constelación de autorías de origen inmigrante constituye el objeto de estudio de la segunda parte de este trabajo.

A partir de 1930, los movimientos de entrada y de salida son limitados por ambos países del lado argentino, se estipula la necesidad de un contrato de trabajo previo al desembarco del inmigrante como condición para su ingreso en el territorio nacional, mientras que del lado italiano las leyes fascistas de 1927 incrementan las dificultades para emprender la aventura trasatlántica. Tales cambios explican el descenso de llegadas de ultramar, repitiéndose el saldo negativo entre 1933 y 1934²⁷. El repliegue del espíritu aperturista del veinte ante la vigorización del discurso nacionalista del treinta, las consecuencias del

²⁶ Acerca de los debates por la legitimación cultural de los nuevos agentes culturales, escribe Sarlo: “Los «viejos criollos» que hegemonizan *Martín Fierro* y *Proa* no están dispuestos a admitir fácilmente que una lengua para la literatura pueda ser producida también por escritores cuyos padres no habían nacido en Argentina, cuyo acento era barrial, marginal e incorporaba marcas de origen inmigratorio” (2007a: 28). A los orígenes más antiguos relativos a la polémica lingüística, se refiere Camilla Cattarulla: “Il caos linguistico mette in crisi l’unità della lingua, nonchè l’unità culturale di un paese in cui il concetto di identità nazionale è in via di definizione. Del resto, già negli anni del’80 del XIX secolo, Sarmiento aveva ribadito l’importanza dell’insegnamento della lingua spagnola che rischiava di essere contaminata dalle molteplicità idiomatiche apportate dai flussi migratori” (2013: 241).

²⁷ La reactivación del flujo se produce solamente tras la promulgación de las leyes raciales en 1938, responsables del exilio de numerosos intelectuales y universitarios de origen judío que, al llegar a las cosas argentinas, se encuentran con los obstáculos legales de las nuevas autoridades argentinas. Se trata de un episodio estudiado en detalle por Pasolini (2001). En el segundo posguerra, el gobierno peronista, en su intento de poner en marcha ambiciosos planes de inmigración, crea la *Delegación para la inmigración* con sede en Roma, aunque su proyecto se ve frustrado por la confusión y la desorganización, según refiere Devoto (2002).

propagarse del fascismo criollo y las políticas de la Década Infame a partir del golpe de estado de José Félix Uriburu constituyen algunas de las cuestiones que se observarán minuciosamente en la tercera parte de esta investigación. Por el momento, basta con recordar aquí la afirmación de Morales Saravia, según la cual en 1930 “el proceso inmigratorio iniciado en las últimas décadas del siglo pasado estaba cerrado” (1986: 15). Desde el ensayo, se reciclan las viejas dicotomías excluyentes, que contraponen al argentino del litoral —en contacto con las modas europeas— un contrario ejemplar, el argentino del *hinterland* en el que han pervivido intactos los rasgos genuinos de la nacionalidad. La extremización del nacionalismo autóctono —estudiado en profundidad por Finchelstein (2003, 2008 y 2010)— conduce a la denuncia de la ineficaz gestión de la inmigración por parte de los anteriores gobiernos e instaura el imperativo de asimilación cultural y política de todos los residentes extranjeros. En palabras de Ronald Newton:

El nacionalismo conservador y filo-fascista que se henchía más y más a partir de 1930 reforzó el estancamiento en la vida pública. Las ideologías de Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones, de la Liga Patriótica y de la Legión Cívica, de Carlos Ibarguren, de la acción católica, de Gustavo Franceschi, tenían en común su rechazo del liberalismo, incluyendo la visión asimilacionista liberal. El suyo era un nacionalismo exclusivo, uno que establecía implícita, si no explícitamente, la ecuación argentino = criollo; implícita, si no explícitamente, rechazaba a los inmigrantes, sus valores y su cultura. (1992: 403)

La declinación de los desembarcos de origen italiano debido a las reticencias del fascismo, el conservadurismo de la Argentina de Uriburu y el conservadurismo más moderado del gobierno de Justo, que cierra el país a la inmigración, explican que solamente 80.300 italianos ingresasen a la Argentina entre 1926 y 1940. Los intentos de Mussolini y de la cúpula fascista por propagar su ideario y el sentimiento de italianidad entre los compatriotas de ultramar

colisionan con las propuestas identitarias representadas por intelectuales como Eduardo Mallea y Raúl Scalabrini Ortiz y, de manera más ruidosa, con los programas de asimilación cultural promovidos por un Manuel Gálvez o un Leopoldo Lugones.

1.3 Desde la otra orilla

Al iniciar estos apuntes sobre la cuestión inmigratoria en Argentina, señalaba que los primeros italianos en desembarcar en las costas rioplatenses lo hicieron entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Camilla Cattarulla (2013) recuerda que, entre aquellos contingentes de ligures y piamonteses, además de comerciantes y marineros, viajaban profesionales contratados por Bernardino Rivadavia, exiliados políticos con los que atracaban en América las ideas de Mazzini y nombres como el de Oneglia Domenico Belgrano, progenitor de uno de los más ilustres héroes del proceso independentista, Manuel Belgrano. Tales antecedentes hacen del caso italiano un “ejemplo atípico de corriente que nace primero como grupo de élite” (Cibotti, 2009: 47). La condición letrada de estos emigrados, así como el poder adquisitivo de muchos de ellos, favorecen la emergencia de una prestigiosa y respetada comunidad italiana, cuyas familias se relacionan con aquellas de las élites criollas antirrosistas. La investigadora Grazia Doré es la primera en señalar las características de tal asentamiento italiano en el territorio argentino, evidenciando la afinidad política entre extranjeros y nacionales a través de episodios como la participación de Garibaldi en las batallas de los unitarios contra el gobernador de Buenos Aires hacia 1840. Ya por entonces aparecen varias instituciones étnicas con el cometido de impedir a los inmigrantes

desaparecer en el Plata y mantener unidos a los miembros de esa suerte de *Little Italy* en el contexto de ultramar. La tradición de fundar sociedades de Socorro Mutuo, escuelas italiana y organismos patrióticos va a pervivir también durante la “era aluvional”, tal y como documentan Baily (1982) y Devoto (1985).

El perfil de los italianos que arriban a Buenos Aires en el último tercio de la centuria difiere sustancialmente de aquel arrogado por los primeros protagonistas del periplo transoceánico pues, como recuerda Ercole Sori, son otras las causas que impelen a la emigración. Entre las razones incluidas por el investigador en su repertorio, la principal corresponde a la crisis agraria de 1880 —fecha de arranque de la emigración de masas—, causa a su vez de otras motivaciones para la aventura transoceánica, como el bajo nivel del salario agrícola, la desocupación, el excedente demográfico del *Mezzogiorno*, la reconversión ocupacional de artesanos cuya capacidad profesional se había vuelto obsoleta en el mercado laboral o la expatriación de criminales, también conocida como “deportación dulce”²⁸. A partir de la condición humilde y analfabeta de esos expatriados, explica Cattarulla, “ne sono derivati stereotipi dell’immigrante italiano che hanno alimentato pregiudizi e strumentalizzazioni sull’inferiorità sociale e culturale della nostra collettività, tutta identificata nel nomignolo tano” (2013: 238). Es entonces cuando en las representaciones que se elaboran del “gringo” a finales de siglo —un ser “amorfo y protoplasmático”, “embrional” y palurdo” destinado a civilizarse en Buenos Aires, según escribe Mejías en 1899— empiezan a desdibujarse las virtudes de aquellos

²⁸ Franzina dedica al fenómeno de la “deportación dulce” varios espacios de reflexión en los que recuerda los mecanismos utilizados por el estado italiano para promover el exilio hacia América de sus trabajadores subversivos: “Era questa l’ultima e più produttiva tattica adottata dai governi italiani dopo che le prime azioni di repressione contro i sovversivi sortirono più che altro l’effetto di propagare le idee rivoluzionarie nel paese. Si passò allora ad azioni di prevenzione per giungere poi alla pratica diffusa cappillarmente del domicilio coatto a cui dopo un periodo di logoramento psicologico, seguiva l’offerta di un passaporto per gli Stati americani” (1998: 345).

italianos que, años atrás, habían inaugurado el tránsito marítimo entre Italia y la recién independizada República Argentina.

Al igual que desde América se fabrican imágenes de los hombres que proceden de Europa, también los emigrantes nutren el imaginario sobre la realidad americana²⁹. Junto a una variada literatura de emigración —desperdigada en cartas, autobiografías, crónicas y otros textos de naturaleza híbrida—, surgen guías y manuales dirigidos al italiano que decidiera radicarse en el extranjero³⁰. El escrutinio de este corpus permite a Diego Armus rastrear en sus páginas el mito de América como tierra de promisión y dar con las experiencias y los testimonios sobre los que se fundamentaba tal imaginario utópico³¹. El estudioso advierte que si, en 1870, esas guías siguen aún dibujando Argentina con trazo idílico —“océanos de hierba, forestas tropicales, montañas de hielos eternos, gigantescos ríos y campos donde se pierde la imaginación y la vista” son algunas de sus características—, a partir de principios de siglo, las descripciones de las maravillas americanas se van opacando (1983: 15) ³². En contraposición a tales escenarios

²⁹ Algunas de las primeras representaciones del emigrante italiano en Argentina son las recogidas por Edmondo de Amicis, cuyas obras *In America* (1897) y *Cuore* (1886) son responsables del canon de la literatura de emigración, un fenómeno estudiado por Emilio Franzina (1992 y 1996), Sebastiano Martelli (1994 y 2010) y Fernanda Elisa Bravo Herrera (2015), entre otros.

³⁰ Por lo que respecta la tutela del emigrante, la primera ley italiana específica en materia de emigración es la Ley Crispi de 1888. Para una revisión de las medidas legislativas adoptadas por el Estado italiano relativas a la salida de emigrantes, véase Migliazza (1983).

³¹ El estudio de Diego Armus se basa en el *Manuale dello Emigrante italiano all'Argentina*, escrito por Arrigo de Zettiry y publicado en 1913 en Roma.

³² Mientras desde Italia se sigue promoviendo una imagen utópica de América, apoyada sobre el éxito de los primeros colonos, los emigrados de las últimas décadas contravienen tal perspectiva en sus testimonios. En la crónica “Ancora vengono”, publicada por *Lo Squillo. Periodico popolare* en el año 1878, se denuncian los males que afligen a la comunidad de emigrados y se acusa a los gobiernos (italiano y argentino) por el deficiente programa de colonización; estos, sin garantizar el derecho al trabajo a la colectividad italiana, permiten el lucro de las empresas de emigración: “Non passa giorno senza che arrivino vapori d’oltremare portando un numero straordinario di disgraziati che, lasciata la loro patria, qui vengono attratti dalla speranza di far fortuna. Donne, vecchi, bambini che abbandonano il campicello comparso dal loro sudore, la casetta ove nacquero per venire in America ad ammonticchiare le sterline e diventare come per incanto, proprietari di terreni vastissimi; illusioni queste infiltrategli nel cuore da sozzi e venduti agenti d’emigrazione, che gavazzano nell’oro bagnato di lacrime di migliaia di infelici. (...) La fortuna si fa dai poveri traditi che appena arrivati passano dalle mani di Erode a quella di Pilato, che soffrono la fame, che sono

promisorios, la desmitificación de América figura como uno de los argumentos recurrentes de la retórica anti-inmigracionista italiana. De hecho, la misma oposición que divide a los pensadores argentinos entre partidarios y detractores de la inmigración tiene su anclaje también en Italia, como demuestra el amplio y complejo corpus rescatado por Fernanda Elisa Bravo Herrera. Tras observar los frentes ideológicos en pugna en el contexto de partida, sostiene:

El antiemigracionismo sostenido por los terratenientes y ruralistas, por los nacionalistas y socialistas, trataba de frenar la hemorragia, el éxodo, por medio de estrategias de manipulación basadas en la desmitificación de América, en la exaltación de Italia, en la estética del luto y la autocompasión. (...) Los proemigracionistas apoyaban el desarrollo de una emigración tutelada y dirigida a que se configurara como expansión, conquista y colonización de territorios por parte de Italia. La regeneración de la emigración y la heroicidad de los emigrantes, colonos-pioneros, implicaba una instrumentalización en la política internacional y la reafirmación de la superioridad y grandeza de Italia. (2015: 335)

Entre los viajeros nacionalistas que visitan la Argentina y dan cuenta de la pérdida del sentimiento de italianidad entre las comunidades de emigrados, Cattarulla (2000) estudia las relaciones de Luigi Barzini (1902) y de Giuseppe Bevione (1910). Ambos enfatizan en sus escritos el rol desempeñado por las asociaciones de Mutuo Socorro, necesarias para tutelar a los italianos de Argentina, así como la financiación de las escuelas que se ocupen de salvaguardar el sentimiento de pertenencia a la *patria lontana* entre los hijos de los inmigrantes. Este tipo de iniciativas eran las que años atrás habían provocado la reacción disgustada de los promotores argentinos de la colonización: “¿Qué era eso de querer educar «italianamente» a los hijos?”, se preguntaba Sarmiento en 1881 (Devoto, 2003: 255). Un aspecto que conviene recordar aquí es la resistencia de los

lanciati in deserti che non conoscono a morirvi di stento e di miseria, o vittime di qualche galeotto che la fa da capo colonia (...). Si voglia dire le condizioni del lavoratore oggidí nella Repubblica Argentina sono tristissime” (p.i.).

italianos de Argentina a nacionalizarse puesto que todos los derechos, a excepción de la participación en la vida política del país, les eran reconocidos por la sola condición de emigrados:

Tanto en la perspectiva ya clásica de la Argentina como crisol de razas, como en la más reciente que se inscribe en la línea del pluralismo cultural, se enfatiza la falta de participación de los inmigrantes en la política local, uno de cuyos síntomas claros se encuentra en la baja tasa de naturalización que exhibe la población extranjera. Pero mientras en el primer caso se retoma la tesis que postula que los inmigrantes no se habrían inclinado por la nacionalización porque tenían muy poco que ganar con ello, en tanto que encontraban un rápido camino de integración económica y social y en la búsqueda del éxito material, en el segundo se sostiene la hipótesis de que la fuerte adhesión de los inmigrantes a su origen étnico habría contribuido al rechazo a la naturalización y al mantenimiento de una actitud de prescindencia con respecto a la vida política local. (Cibotti, 1990: 15)

Por otra parte, a pesar de la heterogeneidad de la comunidad italiana de ultramar, algunos sectores de antiguo asentamiento en la república trabajaban por construir fuertes vínculos entre sus miembros. Con tal propósito, la élite italiana, desde la caída de Rosas hasta finales de la década del setenta, recurre a distintos medios para facilitar la adaptación del inmigrante italiano en el suelo argentino, al mismo tiempo que planea conservar sus lazos de solidaridad de origen³³. En esa misma línea de sentido, es esencial la reflexión de Gino Germani, según la cual el sentimiento de pertenencia a una nación y la transferencia de lealtades se produce simultáneamente con formas plenas de participación política; es decir, los inmigrantes devienen parte integral de la nación “a medida que el proceso de la nueva sociedad los envuelve, no solamente como instrumentos sino como

³³ La aparición de la prensa italiana, en la perspectiva de Cibotti (1990), cumple un papel vital para sortear la marginación de los italianos en la vida pública argentina pues, por un lado, abre para ellos un espacio para la acción política y, por otro contribuye a que las comunidades extranjeras se vayan instalando en la vida social y cultural del país. En la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires existen ciento siete títulos de periódicos italianos publicados en Argentina, de los cuales, el número más antiguo conservado pertenece a la *Legione Agricola* y está fechado en 1856.

ciudadanos” (1979: 124). Las medidas de reclutamiento europeo, al ofrecer plenos derechos al recién llegado como manera de incentivar las llegadas, acarrea una consecuencia imprevista, esto es, el desinterés de los inmigrantes por participar en la vida política de la nación de acogida. Radica ahí una de las preocupaciones centrales de Sarmiento: los hombres convocados a repoblar el país se mostraban indiferentes frente al devenir histórico del mismo: “la realidad había respondido así al ideal alberdiano de una república de habitantes que desdeñaban el rol de ciudadanos” (Cibotti, 1990: 13).

Gino Germani, que reflexiona sobre el papel desempeñado por la inmigración en la transición de la estructura social argentina desde formas primitivas hasta otras más avanzadas e industrializadas, da cuenta de otro hecho importante para nuestro análisis: mientras las tierras quedan en manos de las familias criollas tradicionales, dado que el extranjero en raras ocasiones accede al gobierno del latifundio, la presencia de este último va a predominar en los sectores correspondientes a las estructuras nacientes. Esta perspectiva es compartida por Nascimbene cuando señala que en 1922 los italianos ya se han establecido en todos los niveles socioeconómicos del país excepto en el de la élite terrateniente (1987: 77). Esta inserción del “gringo” en los espacios económicos, políticos y sociales de la nación argentina —promovida a partir de principios de siglo por medidas asimilacionistas concretas y completada durante el gobierno radical— explica, en parte, el fracaso de las políticas fascistas en ultramar de los años veinte y treinta. A manera de explicación, Ilaria Magnani señala la progresiva disolución de los vínculos con la patria de origen, en concreto con la crisis del “sentimiento di appartenenza di una comunità frammentata che si è lungamente riconosciuta nelle origini regionali, ma non nello stato nazionale. Gli emigrati non rinnegano

l'ascendenza italiana, ma si definiscono argentini" (2006: 174)³⁴. Como se observará en la tercera parte de esta investigación, la nacionalización de los italianos de Argentina alarma a los dirigentes fascistas que operan, a partir de 1927, un cambio rotundo en sus políticas emigratorias. Ese año se aprueba una ley que suprime el Comisariado para la Emigración, cuyas funciones pasan al Ministerio de Asuntos Exteriores, que no se ocupará de tutelar al emigrante, sino de politizar a los grupos de italianos en el extranjero, de combatir los núcleos del antifascismo entre los emigrados y de promover el movimiento de repatriación.

En lo que concierne al lugar ocupado por las Américas en el imaginario y en las políticas italianas después de la primera guerra mundial, el panorama reconstruido por Marco Mugnaini (2008) refleja un complejo proceso de redefinición. Desde la lejanía, la República Argentina aparece como un lugar especialmente favorable para el arraigo y la expansión de la revolución fascista, debido al elevado número de italianos allí instalados y por la difusión de la lengua y la cultura italianas en esas tierras. Las primeras actividades de propaganda que el gobierno de Roma dirige, a partir de 1922, hacia las Américas logran granjearse la simpatía de varios dirigentes locales y de figuras relevantes de las comunidades de emigrantes radicadas en ultramar³⁵. Sin embargo, el interés del Duce por las repúblicas latinoamericanas, según matiza Mugnaini, cobra un nuevo cariz tras las

³⁴ Newton recoge otros datos que manifiestan el escaso éxito del fascismo a la hora de conquistar adhesiones entre la colectividad ítalo-argentina. El hecho de que menos del 1% de los italianos de Argentina se enrolaran en el Partido Nacional Fascista encuentra su explicación, según el autor, en dos motivos: por un lado, "la importancia económica y diplomática de la Argentina para los intereses nacionales italianos"; por otro, "el otro el rechazo a Mussolini por parte de la mayoría de los sectores de la élite ítalo-criolla" (1992: 409).

³⁵ Los esfuerzos de Mussolini por consolidar la presencia fascista en las repúblicas sudamericanas son referidos por David Aliano a través del estudio de la prensa italiana de ultramar: "After taking power, Mussolini was especially interested in taking advantage of Italy's emigrant population. During the 1920s and 1930s the fascist regime in Italy attempted to create and propagate a fascist Italian national identity tailored to Italian communities abroad in an effort to reclaim these emigrants for Italy's national project" (2012: 3).

crisis políticas experimentadas por distintos países a principios de los años treinta. Ante el declinar de la emigración, Mussolini entrevé en las afinidades políticas — en particular en Perú, Chile, Brasil y Argentina— un nuevo instrumento para adquirir un mayor protagonismo en las relaciones euroamericanas, ganar prestigio internacional, ampliar sus apoyos y hacerse con el control de nuevas rutas comerciales entre ambos continentes. El gobierno de Roma, sugiere Mugnaini, “poteva tenere di utilizzare le simpatie ideologiche come veicolo per instaurare con le Americhe quei rapporti politici più solidi ed estesi già aspuati dall’Italia negli anni Venti” (2008: 3). Si, por una parte, el nacionalismo del treinta supone limitaciones para la implantación del fascismo italiano en ultramar, por otra, la convergencia ideológica es vista como una ocasión propicia para reforzar la presencia política y económica italiana al otro lado del océano.

De las distintas embajadas diplomáticas que viajan a América con el propósito de extender los contratos comerciales y los vínculos culturales con las jóvenes repúblicas, se tratará con mayor detalle en la tercera parte de esta investigación. Cabe adelantar aquí el panorama descorazonador con el que se topan los viajeros italianos al asistir a la irreparable argentinización de los hijos de la inmigración, que han elaborado sus propios pactos identitarios y que rechazan la correspondencia italianidad=fascismo, propagada por los emisarios del régimen. David Aliano indaga en los distintos mecanismos de propaganda así como en los objetos —libros de texto, películas, panfletos, fotografías— que cruzan el Atlántico en busca de consenso; las evidencias le llevan a concluir que, en las comunidades transoceánicas, tantos fascistas como antifascistas han forjado una idea de italianidad propia, que difiere de la emanada desde Roma. El discurso oficial, al desembarcar en las costas americanas, se ve atravesado por el paisaje ideológico

que allí encuentra, derivando en una reinterpretación que escapa al control de sus ideólogos originarios. Si el objetivo inicial del Duce era el de convertir estas comunidades en adeptas al fascismo, pronto abandona la idea imperial de una Italia en El Plata y limita sus acciones a preservar el orgullo patriótico entre sus connacionales. Como se ilustrará más adelante, el régimen abandona la idea de conquistar el mundo a través de sus emigrantes y opta por ejercer su influencia en el contexto trasatlántico argentino de manera indirecta a través de organizaciones culturales:

The Italians in Argentina demonstrated that they have become more than just Italians living abroad. After over fifty years of immigration, they have carved out their own niche in Argentine society and created their own sense of an Italian national identity outside of the patria, an identity they fiercely defended in the face of the fascist propaganda blitz. (2012: 146)

2. CONFLICTOS Y REPRESENTACIONES:

EL “GRINGO” SUBE A LAS TABLAS

2.1 LA INVASIÓN DE LA ESCENA

El exilio como tema y condena, y en general toda transterración, son parte insoslayable de la cultura argentina y latinoamericana.

Mempo Giardinelli

Averiguar el tipo de representación del inmigrante italiano en una serie de escrituras dramáticas de principios de siglo —en cuyas tramas asoma la candente cuestión social que mantiene en vilo a la República Argentina en los años de su Centenario— constituye una de las incógnitas a desvelar en las siguientes páginas. A partir de un ángulo de observación detenido sobre el personaje del “gringo”, figura que se instala a partir de 1902 en una modernizada escena nacional, la reflexión que sigue pretende iluminar las correspondencias, implícitas en las obras de tres destacados nombres de la dramaturgia argentina, entre textualidad literaria y contexto político-social. Roberto J. Payró, Carlos Mauricio Pacheco y Armando Discépolo, los autores incluidos en nuestro corpus, debutan con sus primeras piezas teatrales en un paisaje político de especial virulencia y participan, a través de ellas, en el debate de ideas de la época. Sin perder de vista los discursos nacionalistas de las élites criollas, que marcan al extranjero con el estigma de la enfermedad y la violencia, las siguientes páginas indagan en los textos escogidos con el objetivo de especificar los rasgos con que se perfila, desde las tablas, una imagen alternativa de los nuevos actores sociales procedentes de las orillas europeas.

2.1.1 Contexturas

La aproximación a las piezas de un sistema requiere un acercamiento previo a las líneas de fuerza del sistema al que estas pertenecen. Por ello, antes de emprender el estudio específico de cada una de las obras escogidas, se esbozarán aquí algunas cuestiones inherentes al panorama teatral de una época de plena modernización. La odisea migratoria, las ramificaciones de un mapa urbano en expansión, el proliferar de lenguas y dialectos de distinta procedencia en el puerto de Buenos Aires explican, en buena medida, la aparición de nuevas teatralidades en los primeros años de la centuria. La “plebe ultramarina”, tal y como la definirá Lugones desde las páginas de *El payador* (1979: 15), empieza a incorporarse entre las filas de una naciente clase media, que termina convertida en la espectadora implícita de las obras escritas por los jóvenes dramaturgos nacionales. Los extranjeros, que durante esos años constituyen un tercio de la población total, dictan los gustos de un público nuevo, irrumpen en los escenarios con sus tipos habituales —y, por ende, con los actores capaces de encarnar sus gestos y jerigonzas³⁶—, participando así en el movimiento de renovación que signa el rumbo de la dramaturgia argentina en esos años³⁷. Si bien la incorporación del “tano”³⁸, el gallego o el turco en el mundo de la ficción se produce de manera

³⁶ Entre los actores italianos más destacados de la época, Mariano Bosch recuerda a Eleonora Duse, Ermete Zacconi, Florencio Parravicini, Giovanni Grasso, Ermete Novelli y Giacinta Pezzana. En su estudio *Los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá* subraya también la necesidad de los dramaturgos de contar con “actores especializados en hablar en vasco, gallego, genovés o napolitano, ya que en las obras nacionales de este tiempo siempre tenía que haber un compadre o un gaucho, o un italiano chacarero o cosa así” (1969: 85). Acerca del impacto causado por los actores italianos sobre los autores y actores rioplatenses, véase Neglia (1970).

³⁷ Para un estudio más detallado del panorama teatral de principios de siglo en relación a la nueva realidad inmigratoria, véase Pellettieri (1999).

³⁸ La palabra “tano” es una apócope del “napolitano” y se sigue empleando hoy en día en Buenos Aires para designar a cualquier italiano. Hanglín señala en su *Breve Historia incorrecta de la Argentina* (2014) que el equivalente de este término coloquial fuera de la provincia de Buenos Aires es el de “gringo”, mote con el que se designa al extranjero, en particular al italiano.

recurrente en la década del ochenta, es a partir del nuevo siglo cuando el inmigrante cobra un relieve singular en la escena argentina. Tal y como se infiere de las escrituras dramáticas, de los varios conflictos que provoca la convivencia forzada entre criollos y extranjeros, uno de ellos tiene su anclaje en el terreno de la representación teatral. El primer Cocoliche³⁹ es un personaje circense, fruto de una improvisación clownesca, cuyo disfraz se propaga rápidamente en las comparsas carnavalescas de la revista criolla⁴⁰ y en el primer sainete argentino, donde su comicidad estereotipada obedece a patrones de manido uso⁴¹. De largo recorrido en las letras argentinas es la pareja enfrentada “gringo”-criollo, tal y como se documenta también en los ciclos de la gauchesca teatral, como el inaugurado por la versión dramática del popularísimo *Juan Moreira* (1884-1886) de Eduardo Gutiérrez: en esta, la ineptitud del pulpero Sardetti es contrapuesta a la destreza del gaucho pampeano. Aún anterior es la estampa risible del “pa-po-litano” en el *Martín Fierro* (1872) de José Hernández, cuyo balbuceo lingüístico se traduce en una dialéctica excluyente; en la gauchesca, por tanto, señala Marín Rodríguez, “no

³⁹ Recuerda Beatriz Seibel: “El disfraz de Cocoliche se hace muy popular en carnaval, en comparsas como los «Cocoliche acriollatti» o en máscaras sueltas, y se publican numerosos folletos como *Cocoliche en Carnaval*, *Nuevas canciones de Cocoliche*, *Amores de Cocoliche*. El Cocoliche se populariza tanto que pasa a designar el habla del inmigrante italiano acriollado” (2002: 230). De esta manera, el término de “cocoliche” que, en un primer momento se utiliza para nombrar al personaje italiano —normalmente parodiado— del teatro popular rioplatense, adquiere una nueva acepción que se utiliza para referir el español mezclado con el dialecto con el que se comunican entre sí los inmigrantes de origen italiano instalados en los suburbios porteños. Para estudios específicos sobre la polisemia del término “cocoliche”, su genealogía, sus características léxicas y fonéticas, sus fuentes, etc. véase Di Tullio (2003), Blengino (2005) y Patat (2012). Este último lo describe como “prodotto della situazione di contatto tra argentini e italiani derivata dalla grande immigrazione (...). Una varietà ibrida cui progressivamente e in modo costante evolve il parlante italiano, in genere dialettale, avvicinandosi alla spagnola nella modalità del Río de la Plata” (39).

⁴⁰ Beatriz Trastoy documenta que la revista criolla consistía, originariamente, en una especie de desfile paródico de los principales eventos sociales, políticos y culturales del año, por medio de diálogos y canciones de carácter ligero y picaresco (Pellettieri, 2002: 218). La crítica considera que la primera revista en Argentina es la titulada *Ensalada criolla* del uruguayo Enrique de María, estrenada por los hermanos Podestá en el Circo General Lavalle (1898).

⁴¹ Desde las formas cómicas de esta etapa se evolucionará hacia una interiorización en la problemática existencial del inmigrante en el posterior grotesco criollo. A las distintas fases del sainete —sainete como pura fiesta, sainete tragicómico y grotesco criollo, según la clasificación de Pellettieri— se dedicará una mayor atención en el capítulo dedicado a *Los disfrazados* de Carlos Mauricio Pacheco.

hay alianza común entre gringos y gauchos porque no hay un código en común”⁴² (Pellettieri, 1999: 21). Frente a estos antecedentes, que convierten al italiano en un personaje familiar para los entornos teatrales a finales del XIX, su anclaje en la escena nacional se consolida —en el teatro popular pero también en el teatro culto— en los primeros años del nuevo siglo, a partir de los cuales la representación del “tano” experimenta un momento de mayor complejidad y definición dramática⁴³.

Atendiendo a una perspectiva general, Jorge Lafforgue sitúa en el año 1902, conocido como el “año del Apolo”, el origen del teatro nacional, en el que sobresale el papel crucial desempeñado por la familia Podestá (1987: 73)⁴⁴. Esta fecha marca un hito fundacional pues representa, según Luis Ordaz, el “punto de partida organizativo de las compañías nacionales y la iniciación de la etapa afirmativa de nuestro teatro” (Lafforgue, 1986: 438). De manera simultánea, hacen su aparición en los elencos nacionales Gregorio Laferrère, Florencio Sánchez y Roberto Payró,

⁴² Es un enfrentamiento que resulta patente en distintos títulos como el de *Gauchos y gringos* (1884) de Justo López de Gómara. Este se sitúa, junto a Miguel Ocampo y Nemesio Trejo, entre los llamados “primeros saineteros criollos”. Los tres, en opinión de Bremer y Golluscio de Montoya, “tienen la importancia de haber dado cauce vigoroso a la creación dramática rioplatense, cosa que la corriente culta se había revelado incapaz de hacer” (1985: 211). Piezas como *Los óleos del chico* o *Los políticos* de Nemesio Trejo, considerado por algunos críticos “el padre del sainete criollo”, constituyen hitos en la historia del teatro rioplatense en cuanto pertenecientes al género chico, escritas por un autor argentino y representadas por un elenco de actores rioplatenses para un público popular (215).

⁴³ Si, por un lado, el italiano sigue ocupando un lugar central en el sainete hasta la década del veinte, tal y como prescriben autores como Alberto Vaccarezza, Alejandro Berruti o De Paoli en sus recetas teatrales, por otro, su anclaje en distintos géneros dramáticos como el drama social, la comedia culta o el grotesco criollo, viene a confirmar la progresiva complejización escénica de su representación.

⁴⁴ En 1901, José Podestá, uno de los hermanos de origen genovés arribados desde Montevideo a Buenos Aires en 1880, inicia en el semi abandonado Teatro Apolo una primera temporada, que va a ser menospreciada por los autores de teatro, que desconfían de la representación de sus obras por parte de ex trapezistas y ex payasos. El punto de inflexión se produce a partir del hermanamiento artístico de José Podestá con Ezequiel Soria, que asume la dirección artística del teatro, orientando la labor actoral y refinando el repertorio llevado a escena. Raúl Castagnino en su libro *El circo criollo* rastrea la impronta circense de los primeros espectáculos de los Podestá y refiere los aportes de los artistas de circo en la definición de una dramaturgia vernácula. El autor recuerda el éxito entre el público porteño del personaje de Pepino 88, una figura clownesca inventada por José Podestá que supone una verdadera revolución escénica (1969: 91). En la galería de Pepino tienen cabida también los pintorescos “gringos”: “así el italiano frutero, ambulante, precursores del cocoliche y de toda una serie de italianos caricaturizados en el sainete posterior” (95).

inaugurando, en definición de Pellettieri, el “microsistema premoderno” de tendencia culta (2002). A la vez, en esta denominada “época de oro” del teatro argentino, José Podestá estrena en el Apolo las obras de los primeros autores nacionales: *Jesús Nazareno* de García Velloso, *Canción trágica* de Payró, *La piedra del escándalo* de Martín Coronado y *¡Al campo!* de Nicolás Granada. En los años inmediatos, otros títulos clave para la configuración del paradigma teatral moderno son presentados en el Teatro Rivadavia por su hermano Jerónimo Podestá: *M’hijo el doctor* (1903), *La Gringa* (1904) y *Barranca abajo* (1905) de Florencio Sánchez. Tales estrenos constatan que se trata de una época de notable productividad dramática en que, además de fortalecerse el sistema teatral culto, las formas menores del sainete inician un recorrido de refinamiento, gracias a nombres como el de Carlos Mauricio Pacheco y Armando Discépolo, autor de una serie de grotescos criollos con que se lleva a cabo la definitiva emancipación cultural del género. Conviene recordar aquí otro factor determinante en tal contexto de ebullición teatral, esto es, la emergencia en el campo teatral de la militancia anarquista a través de un vasto elenco de obras y autores, tal y como demuestran los estudios de Diego Abad de Santillán (1930), Nora Mazziotti (1989), Eva Golluscio de Montoya (1996) y Pablo Ansolabehere (2011)⁴⁵. En este panorama, en que surgen nuevos tipos y modalidades dramáticas, en que el tango emprende su desplazamiento desde los espacios del suburbio hacia el centro urbano y en que los dramaturgos intervienen el habla castiza originando nuevas

⁴⁵ Gonzalo Zaragoza (1996) demuestra cómo el anarquismo queda ampliamente reflejado en la literatura argentina. Golluscio de Montoya (1990) rescata de principios del ‘900 algunas piezas de teatro para elencos filodramáticos libertarios y varios folletines publicados dentro de la prensa ácrata: *¡Ladrones!*, de Florencio Sánchez, *Sin Patria* de Pietro Gori, *Fin de Fiesta* de Palmiro de Lidia, *La fiesta del trabajo* de Santiago Locascio y *Los mártires* de Dante Silva. En nuestro corpus, tal y como se verá a lo largo del análisis, las ideas propias del discurso libertario subyacen como un intertexto clave de la escritura dramaturgica. A la vitalidad del drama anarquista y del drama social en la primera década de siglo se aludirá con mayor detalle a lo largo de los siguientes capítulos.

lenguas para el delincuente y el inmigrante, resulta evidente el hartazgo frente al género chico español y sus viejos resabios zarzueleros:

Los barrios bajos madrileños con sus tipos locales pasaron a ser los patios de conventillo o las calles de los suburbios porteños signados por el babelismo de la inmigración, los chulos y las chulaponas se convierten en los compadritos y sus percantas de arrabal, mientras que los tangos y milongas remplazan los cadenciosos chotis. (Pellettieri, 2002: 219)

Sobre las grandes modificaciones ocurridas en el campo intelectual de la Argentina del Centenario reflexionan Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano en un ya clásico ensayo de 1983, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. En este, se describe la actividad literaria de la generación del 900 a partir de un cambio de paradigma: el escritor *gentleman* del 80 es arrinconado frente a las conquistas del escritor profesional, surgen novedosos hábitos y espacios de sociabilidad literaria, emergen clases y categorías sociales enfrentadas por las tensiones de la economía capitalista y, como reacción a la cadena de mutaciones y a la presencia masiva de extranjeros, se propagan los temas de un primer nacionalismo cultural. El extranjero, portavoz en muchas ocasiones de ideas sindicalistas y anarquistas, pasa de ser el “agente de progreso”, evocado por Sarmiento, a “portador de una nueva barbarie”, según los detractores del proyecto liberal (1997: 182). Como recuerdan Sarlo y Altamirano, se trata de un momento en que “se atribuye a la literatura y a los escritores” un papel estratégico en la afirmación de la identidad nacional, entre cuyos cauces despunta “la búsqueda de una tradición nacional propiamente literaria (no solo político-institucional)” (183)⁴⁶. Los dramaturgos argentinos

⁴⁶ Ricardo Rojas será el que ocupe la primera Cátedra de Literatura Argentina, en cuyo marco escribe *Historia de la literatura argentina* (1917), en la que reivindica el carácter fundacional de la poesía gauchesca: “La literatura que tuvo por protagonistas a esos gauchos necesita ser rehabilitada en la historia de nuestra cultura, pues si no es lo más bello, es lo más nuestro que poseemos. Por su extensión geográfica, que abarca toda la llanura pampeana; por su duración cronológica, que incluye toda nuestra evolución nacional; por su variedad estética, que se extiende a todos los

participan también en este debate, como se ilustrará a lo largo de los siguientes capítulos: el teatro es aprovechado como escenario de amplia proyección donde se dramatizan las tensiones y los conflictos que tienen asiento, de manera simultánea, en el interior de la urbe. Así como la ciudad ensancha su perímetro, las tablas experimentan un repoblamiento, y ambas quedan asociadas por un vínculo de mutua reciprocidad: el italiano, que desembarca en la ciudad y sube a las tablas como extranjero, experimenta, gracias a esta posibilidad de representación, un cambio en su estatuto social⁴⁷. Y es que, como señala Herminia Petruzzi, “por medio del sainete y la comedia de costumbre, el extranjero va adquiriendo cara de ciudadanía en esta sociedad” (1981: 35). Al desplazamiento progresivo del italiano hacia el centro de la escena, que supone la encarnación de papeles de mayor complejidad y el desempeño de un rol distinto cada vez dentro del espacio escénico, le corresponde una inscripción definitiva en el hábitat urbano.

Finalmente, merece señalarse que el sainete colaboró en la construcción de nuestra nacionalidad durante y después de la inmigración. Planteó la integración con los «hombres nuevos». Su aceptación «con reservas» del inmigrante lo distinguió de la novela (los textos de Eugenio Cambaceres o el conocido como Ciclo de la Bolsa son buenos ejemplos) pues si bien los protagonistas criollos del sainete no estaban exentos de prejuicios frente a lo distinto y lo rechazaban en algunas ocasiones (el mundo del sainete de Vacarezza), en la mayoría de los casos la integración de criollos y gringos fue casi espontánea, mediante el pacto de convivencia en el patio del conventillo. (Pellettieri, 2002: 205)⁴⁸

géneros literarios; por el carácter anónimo de sus orígenes y la labor colectiva de su lenta formación; el arte de los gauchescos se identifica con la tierra, la raza y la lengua nativas, tipificando el alma de la patria” (2005: 84).

⁴⁷ Uno de los escasos estudios en precisar la relación entre inmigración italiana y teatro argentino es el dirigido por Pellettieri, que se dedica a seguir los pasos de la figura del inmigrante en la producción, circulación y recepción de textos teatrales entre 1884 y 1990. El estudio da cuenta del carácter inestable y proteico de la imagen del inmigrante, que varía en función de las tendencias estudiadas, abarcando “desde la máxima frivolidad característica de la comedia blanca hasta los profundos soliloquios del protagonista del grotesco criollo” (1999: 12).

⁴⁸ Se trata de una idea matriz de Pellettieri, reiterada en varias ocasiones por el autor: “En el panorama del teatro y la literatura argentina, el sainete encarna una visión carnavalizadora de la inmigración que neutraliza parcialmente la de las fuerzas sociales xenófobas, cuya fuerte presencia encontramos en los textos del siglo XIX. Piénsese en el naturalismo del ciclo de La Bolsa, los textos de Miguel Cané, Lucio V. Mansilla, entre otros” (1999: 83).

Dentro de la variante teatral culta, figuras consagradas como la de Florencio Sánchez abanderan tal reclamo ideológico en comedias como *La gringa* (1904), donde se exponen las problemáticas derivadas del aluvión inmigratorio, aventurando una solución integradora a través del simbólico matrimonio entre un criollo y una mujer inmigrante. El dramaturgo, defensor de una Argentina que sea crisol de razas, desdeña, por “repulsivo, inestético y falso, al famoso Cocoliche que aún pasea su grotesca figura por los actuales escenarios nuestros”, según diserta en una conferencia de 1908 (Jitrik, 2006: 363). A diferencia de *La gringa*, los textos que aquí se reúnen —y en los que también la inmigración recibe una connotación positiva— no han sido leídos aún con suficiente detenimiento. Por ello, en este capítulo dedicado a desbrozar las representaciones del personaje italiano, se propone una puesta en común de tres autores que, desde registros dramáticos dispares, dialogan de manera similar con el entorno político inmediato, a través de una serie de tramas en las que el “tano” ocupa una posición de centralidad. En orden de interpretar los significados que en ellas se cifran, y con el propósito de especificar la incursión de los hombres de teatro en la conformación del debate intelectual de principios de siglo, la indagación se encauzará en tres direcciones:

- 1) El análisis pormenorizado de la caracterización del inmigrante italiano, del papel desempeñado por este dentro del *intreccio* teatral y de la combinatoria de estereotipos que participan en la construcción de su imagen.

- 2) El balance del diálogo que mantienen los textos entre sí a partir de las representaciones puestas en circulación dentro de los mismos.

- 3) El rescate de la valoración ideológica del contexto político que se desprende de los textos, para precisar la batalla intelectual que se libra en cada

pieza, y definir así la línea de engarce que media entre representación textual y conflictividad social.

2.1.2 Luces de Centenario

En la descripción que hace Ángel Rama de la “ciudad modernizada” latinoamericana⁴⁹, pareciera entreverse la Buenos Aires cosmopolita de la década del ochenta, la ciudad-puerto engalanada con los primeros productos de la civilización y del progreso traídos desde Europa, una urbe en plena expansión destinada a convertirse —según el diagnóstico realizado algunas décadas más tarde por Ezequiel Martínez Estrada— en la “Cabeza de Goliat” de la República Argentina:

La movilidad de la ciudad real, su tráfigo de desconocidos, sus sucesivas construcciones y demoliciones, su ritmo acelerado, las mutaciones que introducían las nuevas costumbres, todo contribuyó a la inestabilidad, a la pérdida de pasado, a la conquista de futuro. La ciudad empezó a vivir para un imprevisible y soñado mañana y dejó de vivir para el ayer nostálgico e identificador. (Rama, 1984: 96)⁵⁰

El año de 1880, en que el presidente Nicolás Avellaneda logra hacer de Buenos Aires la capital de la nación, marca un antes y un después en la historia del país con “una profunda brecha cronológica que separa la vieja de la nueva Argentina” (McGann, 1960: 23). Se inaugura así una época de progreso que, si por

⁴⁹ A propósito de la progresiva separación entre arte y estado, señala Rama: “Efectivamente, comenzó a manifestarse desde fines del XIX una disidencia dentro de la ciudad letrada que configuró un pensamiento crítico” (1984: 78).

⁵⁰ Noé Jitrik (1981) identifica en el campo político y social del ochenta las razones que explican la rápida divulgación y el arraigo del modernismo en Argentina cuando, una década más tarde, se instalará en su capital, por más de cinco años, su representante nicaragüense. El cosmopolitismo que inaugura el 1880, el clima de mundanidad, el lujo, la ostentación y la mirada volcada hacia Europa encuentran un cauce de expresión en el afán estetista y de renovación propio del modernismo, y explican también el entusiasmo de Leopoldo Lugones, Evaristo Carriego y Alberto Ghirardo hacia la obra dariana.

un lado, convierte la gran aldea bonaerense en área metropolitana, por otro, no prevé un desarrollo proporcional para el resto del país⁵¹. En pocos años, el cuerpo de la nación parece disgregado de su agigantada cabeza, centro que dirige su mirada hacia otro centro, el europeo, y en el que converge toda la riqueza que entra y sale del país; es, durante esos fervientes años de fin de siglo, cuando se levanta la frontera que divide la Argentina moderna del litoral de la Argentina tradicional del interior (Devoto, 2010: 36). Es entonces cuando la Argentina oligárquica (1880-1916) —identificada por José Luis Romero como la República liberal— inaugura su modernidad periférica a través de un segundo “pacto colonial” (Egger-Brass, 2007: 372), por el cual las élites locales acuerdan la inserción nacional de Argentina en la economía mundial como potencia agroexportadora, trocando “su antigua sumisión a España por otra a Inglaterra” (372)⁵². Sobre tal ideología liberal de progreso, vigente durante treinta años, se construyen las bases de la Argentina moderna, que tendrá como principal defensora a una minoría dirigente que apoyaba el programa “Paz y administración”, formulado por el presidente Julio Roca. Bajo tal lema, Noé Jitrik lee el interés de la élite criolla por afianzar su *statu quo*, puesto que la creación de la Liga de Gobernadores, integrada por los principales grupos político-económicos del país, significa “el punto de partida para la configuración de la oligarquía y que

⁵¹ Al respecto, apunta Thomas McGann: “La población de la ciudad de Buenos Aires aumentó en un 84% en la década de 1880 a 1890; la población de la nación, fuera de la capital, solo creció un 29%. La ola inmigratoria que llegaba a las costas argentinas se quebraba sobre Buenos Aires; solo una minoría avanzaba hasta las pampas que rodeaban la ciudad. (...) Buenos Aires era más que una promesa y un asilo para los inmigrantes italianos y españoles. Buenos Aires era principalmente un conglomerado de fuerzas económicas, que hacía derivar su nuevo dinamismo de dos factores, sumados al de su crecida población: el puerto y la red de ferrocarriles” (1960: 35).

⁵² Alejandra Cattaruzza distingue dos interpretaciones posibles sobre el proceso de integración de la Argentina a la economía mundial. Se trataría de un “periodo excepcional de mejoras y progreso, garantizado por la conducción acertada de la élite”, o bien de un “proceso de construcción de un capitalismo deformado y dependiente, con un sistema político oligárquico y cerrado” (2009: 25).

reposa sobre tres o cuatro realidades: la propiedad terrateniente, la ganadería, la estrecha vinculación con Europa y culto al progreso indefinido” (1982: 36)⁵³. La unificación del país y las demandas de abastecimiento de cereales y carne por parte de la potencia inglesa obligan a notables intervenciones sobre el paisaje rural: nuevos territorios se conquistan para la expansión agrícola, las instalaciones de frigoríficos se generalizan y las líneas ferroviarias se ramifican hasta dominar toda la inmensidad pampeana⁵⁴. Tal euforia económica acarrea una profunda transformación del suelo de la nación, que asiste en pocos años a episodios irreversibles como la Conquista del Desierto, el parcelamiento y el alambrado de la pampa, la venta de amplias parcelas a inversores europeos y norteamericanos y la puesta en marcha de un sistema de privatizaciones extranjeras que viene a acentuar la condición neocolonial del país. En pocos años, el indio es casi exterminado, el gaucho condenado a una vida de peón o criminal, y el inmigrante europeo, pieza clave del progreso, es convocado a repoblar el vacío de la barbarie⁵⁵. La figura del extranjero, acogido en un primer tiempo como agente de civilización, no tardará en desatar la animadversión de las élites, sobre todo a partir de la “política financiera suicida de Juárez Celman” (98), que desemboca en la crisis del 90. Frente a la multitud desordenada de la inmigración, que empieza a integrarse en las estructuras económicas del país de acogida y a reivindicar sus derechos políticos, las clases dominantes criollas, al ver amenazados sus

⁵³ La especulación con el valor de la tierra y con los precios de la exportación viene a favorecer principalmente a “estancieros, grandes terratenientes, ganaderos, políticos y abogados de las grandes sociedades” (McGann, 1960: 28).

⁵⁴ Cattaruzza ofrece las siguientes cifras: “Hacia 1875, los ferrocarriles tenían una extensión de 1380 kilómetros; hacia 1890, llegaban ya a casi todas las capitales de provincias y, en 1914, alcanzaban los 34.500 kilómetros” (2009: 26).

⁵⁵ Daniele Campione y Miguel Mazzeo examinan la manera en que, en el periodo que va de 1880 a 1916, la colonización del interior alcanza “su pleno desarrollo en la zona conocida como pampa gringa”, zona de producción de cereales que abarca el centro y el sur de Santa Fe, Entre Ríos y parte de Córdoba (1999: 13).

privilegios de viejo abolengo, estrechan cada vez más sus filas. Este acorazamiento de grupo que resulta inoperante frente a los inminentes cambios sociales, puesto que la modernidad concitada acarrea consecuencias imprevistas. A medida que se definen las bases de la Argentina moderna, irrumpen en el escenario nacional jóvenes fuerzas políticas e inesperados actores sociales que vienen a socavar los tradicionales asientos de poder, provocando un progresivo desmoronamiento de las antiguas estructuras oligárquicas y preparando el advenimiento del radicalismo como nueva fuerza hegemónica:

El doble impacto del capital y de la inmigración europeos sobre la clase dirigente liberal argentina, transformaron una aristocracia criolla, hasta entonces bastante paternal, en una casta cada vez más aislada de la gran masa del pueblo. El nuevo liberalismo ya no era una doctrina radical, sino un escudo protector de los privilegios de una aristocracia. Después de 1880, pasó a primer plano en Argentina una forma restringida e inflexible del liberalismo, el liberalismo sectario. (McGann, 1960: 73)

Si, como apunta McGann, “un grupo dirigente de terratenientes y de abogados, de mercaderes y estadistas construye la Argentina del siglo xx” (1960: 9), los episodios que tienen lugar en torno a los festejos del Centenario terminan por constatar la magnitud de sus errados cálculos. Al celebrarse los cien años de independencia en 1910, “la Generación del Ochenta había cumplido tres décadas de plenitud y de poder. Había llegado al cénit y comenzaba su declinación” (423)⁵⁶. En palabras de José Luis Romero, “la defensa de los intereses conservadores se hacía cada vez más difícil ante la irreductible oposición del radicalismo y la violencia del movimiento obrero” (2013: 124). Las luchas políticas en los años de

⁵⁶ Jitrik recuerda que la Generación del Ochenta integra a numerosos escritores pertenecientes a la élite intelectual y conservadora, entre los que se encuentran Miguel Cané, Julio Mansilla, Eugenio Cambaceres, José María Ramos Mejías y Eduardo Wilde. En su descripción, estos intelectuales pertenecen a una clase culta, distinguida en sus modales, admiradora de las modas francesas, que se reúne en el Club —último baluarte del viejo núcleo criollo frente a la inmigración— y que practica una especie de despotismo ilustrado (1982: 65-75).

entresiglos abren un escenario de exasperadas tensiones: en uno de sus frentes, una cada vez más arrinconada oligarquía, que se mantiene en el poder a través del ejercicio del fraude político⁵⁷; en otro, las fuerzas del socialismo y del anarquismo, que desatan la agitación social entre el proletariado urbano; y, en un tercero, la Unión Cívica Radical, que reclama la libertad electora y que pretende aglutinar el voto de las engrosadas clases medias⁵⁸. Fernando Devoto inscribe el primer Centenario bajo un marco de confluencia de optimismo y alarma social: “Que en la Argentina todo era posible era una sensación probablemente más extendida entre los grupos dirigentes” (2010: 33)⁵⁹. Sin embargo, “la fiesta interminable” del 25 de mayo, “el aniversario de la libertad”, se celebra bajo los signos de la represión impuestos por el estado de sitio: “detenciones, destierros a Ushuaia y deportaciones complementan el arsenal de medidas preventivas adoptadas por el gobierno” (69). A lo largo de toda la década del Centenario, distintos episodios de desorden social, seguidos de severas medidas legislativas, evidencian las fracturas subyacentes a una estructura en descomposición: por un lado, la huelga general de 1902, la sofocada revolución de 1905, la violencia anarquista —el intento de

⁵⁷ Tanto la reelección de Roca como presidente en 1898 como la elección de Manuel Quintana en 1904 son fruto, según documenta Romero, del fraude político (2013: 121).

⁵⁸ La Unión Cívica Radical logra el apoyo de “los sectores rurales hastiados de la omnipotencia de los grandes latifundistas, de los enemigos de Roca y de un vasto sector de inmigrantes e hijos de inmigrantes que empezaban a integrarse en la sociedad y a interesarse por la política” (Romero, 2013: 123). Con la Ley Sáenz Peña (1910), promulgada por el último presidente de la vieja oligarquía, se decreta el sufragio secreto y obligatorio que lleva al poder a Hipólito Yrigoyen, dando paso a la República radical (1916-1930), en la que se profundizará en la siguiente parte de esta investigación.

⁵⁹ Un célebre texto que refiere este optimismo es el “Canto a la Argentina”, el poema de Rubén Darío escrito con motivo del Centenario bajo encargo de *La Nación*. Con tono patriótico, el nicaragüense —que ha vivido en Buenos Aires entre 1893 y 1898, y que sigue enviando sus crónicas a este diario — ensalza a la próspera nación argentina como modelo para el resto de las repúblicas americanas por ser la verdadera “región del Dorado, el paraíso terrestre, la ventura esperada” (2007: 1). Argentina representa el progreso pero también, en dirección opuesta a lo defendido por las élites del Centenario, un crisol de razas: “Te abriste como una granada / como una urbe te henchiste / como una espiga te erguiste / a toda raza congojada / a toda humanidad triste / a los errabundos y parias” (1); “La Argentina de fuertes pechos / confía en su seno fecundo / y ofrece hogares y derechos / a los ciudadanos del mundo” (5).

asesinato del Presidente Manuel Quintana en el mes de agosto de 1905, el asesinato del Jefe de Policía Ramón Falcón en 1909 y la bomba en el teatro Colón en 1910, entre los de mayor magnitud⁶⁰—; por el otro, las leyes contra el inmigrante —Ley de Residencia (1902) y Ley de Defensa Social (1910)—, los destierros, las detenciones y los cinco estados de sitio que se suceden a lo largo de la década. Tales acontecimientos abren un horizonte ideológico surcado por dos fuerzas directamente confrontadas: el pensamiento nacionalista de distinguidos miembros de las élites criollas, formulado por primera vez de manera programática para restaurar el orden sobre los escombros del proyecto liberal, frente a la consolidación de las acciones directas del anarquismo, promovidas como herramienta de defensa y lucha social⁶¹. De las características de ambos movimientos, de su proyección letrada, de la batalla de ideas que se instaura entre ellos y de su diálogo imposible, se ocupará el siguiente apartado, por tratarse de las fuerzas que connotan ideológicamente las piezas de nuestro corpus.

2.1.3 Puertas para Babel

Hasta fecha reciente la perspectiva historiográfica distinguía dos tendencias consecutivas en la ideología de la élite nacional durante los años de entresiglos: la mirada hacia Europa y Estados Unidos preponderante entre 1880 y 1900 frente al

⁶⁰ Las noticias de las bombas y el despliegue policial de 1910 consternan a Buenos Aires que, según retrata Manuel Gálvez, “ardía en millones de luces, deliraba en fiestas jubilosas, se exaltaba en la fiebre de su adolescente energía” (Pellettieri, 1980: 28).

⁶¹ Son años en que la ciudad, según Adrián Gorelik, juega un rol crucial en la disposición de ambas fuerzas, al concretarse, en el espacio público, distintas modulaciones urbanas: las calles se vuelven sede de protestas y amotinamientos, pero también son intervenidas por iniciativas urbanísticas con una intención ejemplificadora, nacionalista y pedagógica. En la década del Centenario, Buenos Aires se vuelve el epicentro de la acción reformista, llenándose de estatuas y de “edificios públicos de magnitud que, como bien señalan los observadores del periodo, intentan dar albergue respetable a un estado nacional” (1998: 183).

fervor nacionalista en auge alrededor de 1910. En el marco de una investigación dedicada al fraguarse de las distintas concepciones de nación a fines del siglo XIX, Lilia Ana Bertoni refuta tal distinción: “La preocupación por la nacionalidad está inserta en un proceso de largo aliento: crece con el movimiento romántico de 1830 y se mezcla luego con la construcción del Estado nacional” (2007: 9). Desde los años en que Sarmiento y Alberdi imaginaban el primer modelo de país, construir nación significaba, en Argentina, definir una política inmigratoria, en un primer momento como impulso modernizante y, décadas después, como manera de hacer frente a la amenaza de disgregación que acarrearaba la presencia masiva de extranjeros en suelo argentino. En palabras de Bertoni, a partir de la crisis del noventa, se advierte dentro del vasto movimiento patriótico, “la constitución de un polo de opinión que manifiesta una concepción esencialista, excluyente y defensiva de la nación” (314)⁶². Se produce, entonces, una nítida bifurcación entre dos concepciones de la República Argentina, cuyas diferencias radicales a la hora de imaginar la patria, vienen a exacerbarse con la llegada del Centenario, episodio que representa una ocasión propicia para el delineamiento de una actitud abiertamente nacionalista entre las minorías dirigentes⁶³:

⁶² Susana Villavicencio aporta la idea por la cual las formas y los límites de la ciudadanía argentina son trazados, en los diferentes momentos, por una élite intelectual “que legitima su intervención política en la claridad y racionalidad de sus propuestas” (2003: 14). Conviene retomar aquí una idea, ya expuesta en la introducción, acerca de los dos momentos clave en la construcción de la ciudadanía argentina: uno inicial basado en la incorporación directa de extranjeros y un segundo que, a raíz de la crisis de tal modelo, trae una nueva mirada sobre la dicotomía “gringo”-criollo. Se pasa entonces del proyecto inmigratorio a un modelo de absorción, que supone la implantación de varios dispositivos asimilacionistas y el fin del pluralismo cultural.

⁶³ Adolfo Prieto documenta la existencia en Buenos Aires, desde la década del noventa, de Centros Criollos que surgen como espacios de reunión para jóvenes de distintos grupos étnicos; entre sus actividades, la reproducción de una atmósfera rural por parte de los afiliados, así como de los modos de habla y de conducta de gauchos cantores como Santos Vega, “pareciera garantizar, por sí misma, la adquisición del sentimiento de nacionalidad necesario para sobrevivir a la confusión cosmopolita y para enfrentar los brotes xenofóbicos que acompañaron el entero proceso de modernización” (1988: 145). En vísperas del Centenario, el discurso criollista —añade el autor— “mostraba saludables signos de existencia”, aunque “esos signos no podían ya sino computarse como excrecencia de una realidad efectivamente desaparecida” (184).

Envueltos en el creciente entusiasmo bélico, los patriotismos moderados y los nacionalismos de integración y de respeto a la diversidad perdieron terreno frente a los nacionalismos que procuraban afirmarse en la diferencia. También en la Argentina influyó este movimiento. En la primera década del nuevo siglo, la concepción culturalista, en franco avance, fue expulsando poco a poco del campo nacional a toda postura nacional que fuera compatible con el universalismo, el cosmopolitismo, la diversidad cultural. (...) El Centenario ofreció el clima de sentimientos adecuado para que esta concepción pasara a primer plano. (315)

La puesta en circulación de una concepción cultural y política de la nación basada en rasgos unívocos y tradicionales se debe a la labor programática de un conjunto de personalidades, entroncadas en la mayoría de los casos con distinguidas familias criollas del interior, entre las que despuntan tres nombres: Manuel Gálvez, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones⁶⁴. Todos ellos, escritores profesionales que se atribuyen el papel civil de fundadores de lo nacional, dan origen a la que Fernando Devoto ha llamado la “primera generación nacionalista” (2006: 49), caracterizada por una directriz marcadamente cultural⁶⁵. Ofreciéndose como alternativa ante los agentes del desorden y la heterogeneidad reinante, estos intelectuales participan en la formación de la tradición argentina a través de una labor compleja: la búsqueda de las esencias nacionales, en el plano teórico, y la elaboración de medidas concretas de argentinización, en el práctico. Son dos las

⁶⁴ Sus distinguidos perfiles parecen coincidir con los que Estanislao Zeballos había trazado en su *Descripción amena de la República Argentina* algunos años atrás y a propósito de los viejos criollos: “Perteneían a la ciudad antigua, la de los descendientes de los tenientes gobernadores, alcaldes y regidores, la de la aristocracia de raíz de conquistadores y colonizadores españoles, contrapuesta a la ciudad nueva, reciente, extranjera, iba a decir italiana: la de los tenderos, carboneros, revendedores, mercachifles, marineros y calafates que festonean el puerto” (1883: 123).

⁶⁵ En relación al nacionalismo cultural, Jean Delaney (2002), que insiste en el movimiento de ruptura de este frente al materialismo positivista decimonónico, identifica dos engarces de parentesco. Por una parte, dispone entre sus inspiradores a Rubén Darío y a Enrique Rodó, pues modernismo y arielismo se encuentran en el origen de la formulación del nacionalismo cultural. Mientras que, a través del nicaragüense los nacionalistas argentinos se acercarían a la herencia española y al mito de la raza, y a través del uruguayo darían cuenta de los peligros del cosmopolitismo y harían gala de un sentimiento minoritario, aristocrático y espiritualista. Por otra parte, Delaney hace del nacionalismo cultural de 1910 un eslabón en la formación del nacionalismo autoritario de los años treinta, en vista del manejo de ciertas categorías raciales como constitutivas de lo nacional.

obras que encarnan una versión sistematizada de los balbuceos nacionalistas: *La restauración nacionalista* de Ricardo Rojas (1909) y *El diario de Gabriel Quiroga* de Manuel Gálvez (1910)⁶⁶. Si bien no atañe a esta investigación reconstruir las voces y variantes de un fenómeno tan plural como es el nacionalismo argentino, es preciso recoger aquí algunas de sus ideas matrices —desencadenadas en muchos casos por lo que Hebe Clementi llama el “miedo a la inmigración”— para, a continuación, ponerlas en diálogo con las piezas de nuestro corpus⁶⁷.

La empresa intelectual desarrollada por Ricardo Rojas en *La restauración nacionalista* —uno de los textos paradigmáticos del periodo— gira en torno a una tesis central: la educación del ciudadano, en concreto, su formación histórica, debe tener como principal objetivo el afianzamiento de su conciencia nacional. La argumentación de Rojas, además de rechazar el “materialismo dominante” a favor de una reconversión espiritualista del “alma de la nación”, insta a una reforma de la enseñanza de la historia en las instituciones educativas; en el espacio que crean sus estructuras es donde el hijo del inmigrante se nacionaliza, abandonando su lengua y desarraigándose de la patria de origen. “Imprimir a nuestra educación un carácter nacionalista por medio de la Historia y las Humanidades” (2010: 222) significa garantizar la integración de los recién llegados, evitar la propagación de otros nacionalismos en el seno de la república, disciplinar y homogeneizar a la masa heterogénea esparcida por la nación y restaurar los rasgos genuinos del

⁶⁶ Teresa Alfieri, en un artículo panorámico que recoge el mapa del ensayismo de interpretación nacional de la década del diez, recuerda, entre los textos protagónicos, los siguientes títulos marcados por la urgencia de la argentinidad: *Nuestra América* (1903) de Carlos Octavio Bunge, *La ciudad indiana* (1909) de Juan Agustín García, *El porvenir de América Latina* (1911) de Manuel Ugarte y *El payador* (1916) de Lugones.

⁶⁷ Para una mirada más amplia sobre el nacionalismo argentino, sus orígenes y desarrollo en el siglo xx, véanse: Solberg (1970), Zulueta (1975), Halperin Donghi (1982), Romero (1983) y Rock (1993). Al respecto, sostiene Shumway que “la forma del nacionalismo argentino es amplia pero vaga, omnipresente pero indefinida” (1993: 321).

territorio y del carácter argentinos⁶⁸. La propuesta reformista de Rojas, anhelante de una ampliación de la base sociocultural dirigida por las élites, queda sintetizada en las siguientes líneas:

Esta manera de nacionalismo quiere, tanto como lo querían Alberdi o Sarmiento, campeones del cosmopolitismo, que vengan [de Europa] sus capitales, sus hombres y sus ideas. Pero quiere que una hábil política económica radique en el país el mayor beneficio de esos capitales. Quiere que el hijo del inmigrante sea profundamente argentino, por el discernimiento cívico que le dé *nuestra educación*; que razone su patriotismo; (...) Quiere que el espíritu argentino continúe recibiendo ideas europeas, pero que las asimile y convierta en sustancia propia, como lo hace el britano glotón con la carne de las ovejas pampeanas. Quiere que el hijo del italiano no sea un italiano, ni el hijo del inglés un inglés, ni el del francés un francés: a todos los desea profundamente argentinos. Quiere que la educación nacionalista sea el hogar de esa concepción. (222)

Por su parte, Manuel Gálvez en *El diario de Gabriel Quiroga* —otro texto de balance ante los cien años de Independencia— condensa el clima de la época y realiza un diagnóstico de los males de la patria a partir de una oposición de orden temporal entre “pasado heroico y presente caído” (2002: 37). De sus páginas, que apelan también a una reconquista espiritual del país, procede el lema “Gobernar es argentinizar”, que invierte y se impone sobre el archiconocido “Gobernar es poblar” alberdiano. A su vez, para Gálvez, argentinizar equivale a hispanizar dado que, en torno a la tradición castiza y a su impronta colonial, se aglutinan los valores criollos previos a los recientes y disgregadores extranjerismos. Así, en un texto fechado el 5 de febrero de 1908, escribe: “Lo americano existe. Solo que ahora, el

⁶⁸ En un documento de la época, por el cual se establece que la enseñanza pública ha de impartirse “al amparo de la bandera nacional”, Agustín Caraffena confirma el papel de la escuela como cooperante de la formación del sentimiento nacional argentino. La educación aparece allí como instrumento de vigilancia ante los “ideales exóticos mal venidos que han querido perturbar el ambiente social del país” (s.f.: 3). El texto de Caraffena constata el óptimo funcionamiento de la acción educativa: “La semilla arrojada en nuestro medio social hubiese fructificado de manera considerable, sobre todo en la localidad de La Boca, donde el elemento obrero vivía en condiciones precarias y desventajosas, pero la obra educativa resolvió contrarrestar el avance y propagación de las ideas” (4). Un dato a considerar es que, desde la aprobación de la Ley 1420 en el año 1884, la escuela primaria tuvo en Argentina carácter obligatorio, gratuito y laico.

factor etnológico, en ciertas regiones litorales, lo hace desaparecer, modificando a su turno al tipo humano que produjera la naturaleza americana, sobre la mezcla de la raza española y de las razas indígenas” (2002: 130). En contraposición con el argentino viejo de las comarcas montañosas, Gálvez denigra al inmigrante “superficial”, al buscador de fortunas, cuyos actos, vida y sentimientos “convergen en un solo fin: el dinero” (143). Frente a esas “gentes hambrientas, desmoralizadas” (171), movidas por un único afán lucrativo, la voz narradora apela a una regeneración colectiva⁶⁹. En las páginas de mayor inquina, Quiroga —*alter ego* de Gálvez— exhorta a la expulsión de tales agentes del vicio cuando, además, se comportan como “apóstoles de religiones extranjeras y de doctrinas sociales internacionalistas”⁷⁰. Buenos Aires —ciudad fenicia en manos de mercaderes y de anarquistas— es cercenada del cuerpo nacional, cuyo espíritu originario queda al amparo de las provincias del interior⁷¹. Bajo tal perspectiva, el fracaso completo del proyecto liberal se vuelve evidente:

⁶⁹ En distintos pasajes del *Diario*, la población de origen inmigrante aparece como la responsable de los achaques que afligen a la República Argentina: “En Buenos Aires falta el estético, como igualmente falta el sentido ético, porque es un pueblo de inmigración” (2002: 171).

⁷⁰ Merece destacarse el siguiente párrafo en que Quiroga, en fecha de 16 de mayo de 1910, escribe en las páginas de su *Diario* acerca de la estrecha relación entre los atentados anarquistas y el exacerbarse del sentimiento nacionalista, demostrando la correlación de recíproca causalidad que media entre ambas fuerzas sociales: “Y finalmente, si bien no es en realidad «el patriotismo del noble pueblo argentino» lo que se sintió indignado por los planes anarquistas sino nuestra inmensa vanidad de fiesta y ostentación ante los extranjeros visitantes, esa violencia han socavado un poco el materialismo del presente, han hecho nacer sentimientos nacionalistas (...). Lo único sensible es que los anarquistas no hayan tirado una bomba en cada capital de provincia. La reacción hubiera sido entonces tan formidable, los ideales patrióticos habrían brotado tan potentes, y los sentimientos nacionalistas habrían exaltado tan intensamente a nuestro pueblo, que los anarquistas, salvando al país contra su voluntad, casi merecerían el sincero agradecimiento de la nación” (2002: 201-202). En palabras de María Teresa Gramuglio, la violencia —tópico central en el *Diario*, en el que quedan legitimados una serie de ataques contra periódicos anarquistas y socialistas— “es, para Gabriel Quiroga, una forma de restaurar las energías adormecidas”, necesaria “para volver a producir aquel sentimiento de unidad nacional perdido” (2000: 78). Es preciso recordar aquí el futuro apoyo de Gálvez al nacionalismo autoritario de la Década Infame así como sus asiduas colaboraciones con diarios fascistas como *Il Mattino d'Italia* en los años treinta.

⁷¹ En palabras de David Viñas: “Es que si las ciudades del proyecto liberal latinoamericano del 1850 habían sido consideradas como «Atenas» posibles e idealizadas, a lo largo de medio siglo de realización de sus programas, se trocaron en «Sodomas» degradadas en términos morales y edilicios, o en «Babilonias» multitudinarias y agresivas” (2009: 17). Por su arte, añaden Sarlo y

Sarmiento y Alberdi hablaron con encono de nuestra barbarie y predicaron la absoluta necesidad de europeizarnos. Tanto nos dijeron que en efecto nos convencimos de que éramos unos bárbaros y con una admirable tenacidad nos pusimos en la tarea de hacernos hombres civilizados. Para eso se empezó por traer de las campañas italianas a esas multitudes de gentes rústicas que debían de influir tan prodigiosamente en nuestra desnacionalización. (116)

Otro episodio central de la reacción nacionalista que inaugura el nuevo siglo es el protagonizado por Leopoldo Lugones, otro de los “hijos de familias «decentes» del interior” (Altamirano, 1997: 185), que llega a Buenos Aires en 1896 desde su Córdoba natal, para instalarse en el centro del campo literario argentino hasta los años veinte. Consagrado como poeta nacional por su *Lunario sentimental* en 1909, sus bruscos virajes ideológicos hacen de él un personaje controvertido que, si bien incursiona en la vida intelectual desde las posturas del primer socialismo argentino entre 1896 y 1903, sus siguientes convicciones políticas lo desplazan hacia el frente del primer nacionalismo y, a partir del discurso beligerante de Ayacucho (1924), lo sitúan entre los promotores del fascismo criollo del treinta. Alrededor de los años del Centenario, Lugones, además de conferir a la poesía argentina una impronta modernista y poner en práctica la libertad formal en versos que anticipan los del ultraísmo, se ocupa en buena parte de su labor intelectual, de la cuestión nacional, participando en la batalla contra las invasiones disolventes y, por ende, en la construcción del entramado simbólico necesario para la creación de una consensuada tradición nacional⁷². En este marco

Altamirano: “Es el inmigrante el agente fundamental de esta decadencia estético-moral que corroe el espíritu de la patria. Pero no está todo perdido, sin embargo. Frente a esta sociedad de mercaderes, Quiroga descubre el refugio del alma nacional allí donde «no ha penetrado la civilización contemporánea»: las provincias del interior. (...) Gabriel Quiroga procesa así los tópicos de moda del nacionalismo, la xenofobia y el antiliberalismo, en el molde de una ideología esteticista” (1997: 193). Otros estudios que merecen destacarse son los de María Teresa Gramuglio (2002) y Fernanda Elisa Bravo Herrera (2013).

⁷² Para una mirada panorámica sobre la figura de Leopoldo Lugones, su labor poética y sus zigzagueos ideológicos, véanse los estudios de Jitrik (1960), Ara (1981) y Sarlo (2001),

de forja de mitos de fundación, se inscribe su relectura del *Martín Fierro*, convertido en poema épico y en origen de la literatura nacional, en las conferencias dictadas en 1913 en el Teatro Odeón y editadas tres años más tarde bajo el título de *El payador* (1916). Es en esa ocasión donde la inversión del binomio sarmientino civilización y barbarie completa su giro, afianzando su mensaje nacionalista: el gaucho, el desierto, la aldea empiezan a funcionar como anclaje lírico para una imagen renovada de la patria pues, frente a la “plebe ultramarina”, “los mendigos ingratos que armaban escándalo en el zaguán” (Lugones, 1979: 15), son ellos quienes encarnan sus rasgos esenciales⁷³. El gaucho, fatalmente sacrificado por la política de la oligarquía liberal, es el verdadero “héroe y civilizador de la Pampa” (36), y a partir de este momento merece ocupar, desplazando al inmigrante —sujeto sin permanencia y de transitorio arraigo—, el centro del imaginario literario e histórico argentino⁷⁴. En varias ocasiones, Lugones se detiene a desarrollar esa contraposición:

[El gaucho] fue paria en su tierra porque los dominadores no quisieron reconocerle jamás el derecho a ella. Olvidaron que mientras el otro era tan solo un conquistador de la fortuna, y por lo tanto un trabajador exclusivamente, el gaucho debía aprender también la lección de la libertad: gozar de la vida allá donde había nacido; educarse en el amor de la patria

⁷³ “La nueva lectura del poema de Hernández no solo fue ocasión para la transfiguración mitológica del gaucho —convertido en arquetipo de la raza—, sino también para establecer el texto «fundador» de la nacionalidad (...). Si el texto de Hernández contenía el secreto de la nacionalidad, volver sobre él significaba resucitar esa verdad primordial, pero ya no únicamente para evitar que el gaucho simbólico se eclipsara frente a los cambios que el progreso introducía. También para afirmar, a través del mito de origen, el derecho tutelar de la élite de los criollos viejos sobre el país. Derecho que los recién llegados aparecían impugnando” (Altamirano, 1997: 188).

⁷⁴ Así lo expresa Lugones en las páginas de *El payador*: “No somos gauchos: pero ese producto del ambiente contenía en potencia al argentino de hoy, tan diferente bajo la apariencia confusa producida por el cruzamiento actual. Cuando esta confusión acabe, aquellos rasgos resaltarán todavía, adquiriendo entonces una importancia fundamental el poema que los tipifica, al faltarles toda encarnación viviente” (1979: 50). Esta visión del gaucho entronca íntimamente con la de Rojas, protagonista también de una relectura en clave nacionalista de la poesía gauchesca y partícipe en el proceso de construcción de una tradición cultural para el país. A modo de reflexión sobre la amalgama de razas en Argentina, escribe Rojas: “Ocurrirá con los mestizos de gringo, siendo tan solo tipos de transición, lo que ocurrió con los mestizos de negro. Solo sobrevivirán del alma individual aquellos rasgos que se identifiquen con el alma colectiva” (2005: 102).

que fundara. No vieron lo que había de justo en sus reacciones contra el gringo industrial y avaro, o contra la detestable autoridad de campaña. (1979: 62)

Por su parte, en los entornos anarquistas, que participan de otro modo en la construcción de la Argentina moderna, se reivindica también la figura solitaria y rebelde del gaucho, reproduciéndose sus payadas en el marco de un género insólito, la milonga libertaria⁷⁵. En palabras de Leandro Delgado, las corrientes libertarias encuentran en el gaucho “una figura que poseía características que el anarquismo definía como virtudes morales” (2012: 165). En esta misma línea, Pablo Ansolabehere recuerda otra relectura imprescindible de la poesía gauchesca, anterior a la de Lugones aunque de menor impacto; se trata de la que se lleva a cabo en la revista cultural *Martín Fierro* (1904-1905) —publicada como suplemento del diario anarquista *La Protesta* y dirigida por Alberto Ghirardo—, en cuyas páginas se ensaya una apropiación de la figura del gaucho, no ya como ideologema excluyente frente al recién llegado, sino como cuerpo colectivo, un mapa de convergencia hacia una urgente alianza entre inmigrantes y argentinos, ambos sometidos al mismo régimen de explotación⁷⁶. El gaucho de los anarquistas no busca apuntalar los contornos del ser nacional frente al extranjero, sino que encarna un conflicto de clase, abanderando los valores de la justicia social⁷⁷. En la

⁷⁵ Nos referiremos a este género poético —a sus formas, contenidos y cantores— en el capítulo dedicado al autor Fernando Gualtieri, incluido en la segunda parte de esta investigación.

⁷⁶ En la tapa del primer número, se lee: “Martín Fierro es el símbolo de una época de nuestra vida, la encarnación de nuestras costumbres, instituciones, creencias, vicios y virtudes, es el grito de una clase luchando contra las capas superiores de la sociedad que la oprimen, es la protesta contra la injusticia, es el reto varonil e irónico contra los que pretenden legislar y gobernar sin conocer las necesidades de los que producen y sufren, es el cuadro vivo, palpitante, natural, estereotípico de la vida de un pueblo. Y José Hernández su creador” (1904: 4). Para un cuadro introductorio sobre la revista de Ghirardo, véase Minguzzi (2007), que señala la preponderancia del rol del anarquismo en las iniciativas del circuito cultural alternativo a principios de siglo.

⁷⁷ Otro texto fundamental de la época que rechaza los contenidos del nacionalismo cultural promovidos por Gálvez y Rojas es el firmado por Félix Basterra en 1903, *El crepúsculo de los gauchos*. En él, se denuncia el maltrato al que es sometido, en la República Argentina, el inmigrante y frente a este, portador de civilización junto a los anarquistas, se contraponen los viejos criollos

perspectiva de Ansolabehere, la revista se instala en la discusión por la tradición nacional con un “proyecto editorial que se propone intervenir en lo político desde una plataforma cultural basada sobre todo en la literatura” (2011: 113)⁷⁸. La participación de los escritores en la conformación del debate intelectual de la época constituye una de las premisas de este primer capítulo, con el que se pretende especificar la intervención en el mismo de algunos nombres del primer teatro argentino. Como se verá en detalle en los próximos capítulos, Payró, Pacheco y Discépolo dialogan con este contexto en pugna para ofrecer una representación alternativa del inmigrante italiano, liberando su figura del corsé difamatorio que le imponen los representantes del nacionalismo. Sin embargo, antes de dar paso al análisis de las obras, conviene detenerse en la construcción de una deliberada correspondencia entre inmigración, anarquismo y delincuencia, por tratarse de un aspecto definitorio del contexto en que son escritas.

Si bien el italiano representa “un elemento demográfico fuertemente politizado, consciente de su posición en la nueva sociedad de acción y de su extracción de clase” (Mancuso: 1999: 14), achacar el amplio desarrollo de las doctrinas libertarias en ultramar a su condición de ideología “importada” resulta

que impiden la puesta en práctica del proyecto de la Generación del 37. Para Bastera, el alma gaucha es la que impera en las ciudades —en sus bancos, clubs y política—, aquella que mutila con su barbarie los planes de Alberdi y Sarmiento para la nación. A raíz de la argumentación del autor, señala Ansolabehere: “Para estigmatizar al gaucho y la nación, Bastera reproduce —y por lo tanto legitima— las mismas teorías que ya hace unos años, son utilizadas para estigmatizar al inmigrante y criminalizar a los anarquistas” (2011: 109).

⁷⁸ En su libro, Ansolabehere revisa un panorama en que se producen múltiples cruces entre anarquismo y literatura, en lo que se refiere no solo a la producción literaria por parte de los militantes, sino también a las huellas que deja el pensamiento anarquista en el campo intelectual de la época. En relación al primer punto, el autor recupera los testimonios de Alberto Ghirardo, José de Maturana, Federico Gutiérrez y Rodolfo González Pacheco para analizar aspectos de distinta índole como la misión del artista ácrata, su vínculo con el destinatario, el lugar ocupado por la literatura dentro de la propaganda, las relaciones entre arte y militancia o las formas predilectas adoptadas por las voces anarquistas. En el último capítulo, Ansolabehere se dedica a observar las características de la ciudad del anarquismo a raíz de una lectura del autor Pierre Quiroule. Para una lectura acerca de la colisión entre el modelo de ciudad propuesto por la ideología ácrata y aquel imaginado por los hombres del Centenario, véase Aldama Ordóñez (2015).

una explicación parcial e insuficiente. Gonzalo Zaragoza, en su reconstrucción del movimiento libertario en tierras argentinas, recuerda que las fechas de su consolidación entre 1898 y 1900 coinciden con la actividad desarrollada por el siciliano Pietro Gori, poeta del anarquismo, abogado, jurista, criminalista e investigador⁷⁹. Su trayectoria en Buenos Aires, tanto política como teatral⁸⁰, lleva al reclutamiento espontáneo de nuevos grupos proletarios pero también de estudiantes, jóvenes artistas y pensadores locales, atraídos por el perfil intelectual del italiano; entre ellos, denominados por Dardo Cúneo “románticos políticos”, despuntan José Ingenieros —nacido en Palermo— y Alberto Ghirardo —hijo de un socialista italiano y convertido en el dirigente argentino libertario más prolífico—.

Sin embargo, la fuerza de gravitación de Gori no resulta convincente a la hora de explicar el movimiento anarquista como un fenómeno de importación; el historiador Ricardo Falcón niega que se trate de una “planta foránea”, tal y como pretende la concepción impuesta por la clase dominante, y establece que su propagación en ultramar se debe en la coyuntura de tres realidades: la “cuestión étnica”, la “cuestión social” y la “crisis política” (1987). Al respecto, concluye Falcón, los factores que propician el arraigo anarquista en la República Argentina y que explican su triunfo sobre las posturas del socialismo son: en primer lugar, su antipoliticismo y antiestatismo, al representar las formas más coherentes frente a

⁷⁹ Pietro Gori, además de ser el intelectual italiano que contribuye a la consolidación del anarquismo en Argentina, es también una pieza clave para el surgimiento de la antropología criminal en el país. Otras personalidades imprescindibles del anarquismo italiano que se instalan en Buenos Aires son el periodista Ettore Mattei, fundador del Círculo de Estudios Sociales, y el militante Enrico Malatesta, cuya actividad durante sus cinco años en Buenos Aires (1885-1889) pone las bases del anarquismo vernáculo, en un momento en que aún la doctrina no despierta la alarma social, según documenta Juan Suriano (2009).

⁸⁰ Gori desempeña una importante actividad teatral en Buenos Aires y entre sus obras más representadas destacan *Gente onesta*, *Primo maggio* y *Senza Patria*. Otras obras anarquistas firmadas por autores italianos y representadas en Argentina, son: *Carcere preventivo* de G. Vallo, *Il paradiso Perduto* de L. Fulda e *Il cantico dei cantici* de F. Cavallotti. Entre los grupos de aficionados, destaca la Academia Filodramática de Ermete Zacconi y el Teatro Doria, especializado en espectáculos obreros. Sin duda, las formas dramáticas constituyen, junto a las poéticas, las predilectas para la difusión del mensaje libertario.

un régimen político fraudulento y represor; en segundo lugar, su antipatriotismo e internacionalismo, que se traducen en una actitud de amplia tolerancia hacia los particularismos étnicos de los grupos inmigrantes; y, en tercero, su apelación a formas de acción directa como cauce para las reivindicaciones políticas y sociales⁸¹.

2.1.4 Prostitutas, locos y dinamiteros

A la agitación social que caracteriza la primera década del siglo le corresponden una serie de prácticas discursivas asociadas al proyecto de nación deseado por las facciones enfrentadas. Entre estas, es preciso detenerse en aquellas que construyen un nexo de inmanencia entre la figura del extranjero y ciertos patrones científicos de peligrosidad y patología, convirtiendo al recién llegado en un sujeto criminal y/o enfermo. De las distintas disciplinas científicas que coadyuvaban a tal proceso —la medicina, la criminología, el derecho penal, etc.—, el higienismo se encuentra entre las primeras en construir un diagnóstico basado en la oposición salubridad *versus* insalubridad, como manera de refundar el modelo sarmientino anterior, sostenido sobre la dicotomía de civilización *versus* barbarie⁸². Se produce entonces un cambio de paradigma, cuyas implicaciones

⁸¹ Falcón concluye su artículo con la siguiente síntesis de ideas: “El auge del anarquismo en el periodo que estudiamos aparece avalado por sus posturas frente al Estado y el régimen político, ante los cuales preconizaban el rechazo simple y llano; frente a la integración de los migrantes internacionales, ante los cuales respetaban la tendencia a la persistencia de la identidad étnica; y finalmente, por su insistencia en las reivindicaciones económicas y sociales, que terminaban por ser en su accionar las cuestiones fundamentales” (1987: 187).

⁸² Para Jorge Salessi (1995), el higienismo ha de situarse entre las disciplinas clave del proyecto argentino de modernización en el periodo de 1870-1900. Su estudio demuestra la utilización, por parte de las élites políticas e intelectuales, de discursos higienistas para llevar a cabo nuevas prácticas de exclusión social y salvaguardar su ejercicio de la dirigencia del país. Las obras de salubridad llevadas a cabo entre 1874 y 1892 demuestran, según el autor, la hegemonía de la disciplina de la higiene en el proyecto de reorganización liberal. Entre sus representantes más

ideológicas resultan esenciales a la hora de interpretar las representaciones del inmigrante rescatadas de las piezas del corpus; por ello, se intentará ofrecer aquí un cuadro de síntesis que recoja las principales operaciones de criminalización y patologización, puestas en marcha por las élites político-intelectuales durante los años del Centenario⁸³.

Frente a la intensa actividad anarquista, el desorden sindical provocado por el movimiento obrero, las huelgas y los atentados, las élites exacerban sus discursos contra la población de origen inmigrante —identificada como la responsable de los alborotos civiles— a la par que buscan reforzar el sentimiento de unidad nacional entre los argentinos⁸⁴. En palabras de Juan Suriano, alrededor de 1910 “los sectores dominantes deciden enfrentarse frontalmente al anarquismo, al extranjero, a la cultura de los trabajadores” (1988: 16). El paisaje dibujado por las voces del nacionalismo es el de una Argentina amenazada por la

destacados, Salessi le dedica una atención especial al médico, político y escritor José María Ramos Mejía, fundador de la política higiénica nacional y presidente del Departamento Nacional de Higiene. Otra entre las personalidades que merecen destacarse es la del higienista y político Guillermo Rawson que, en su *Estudio sobre las casas de inquilinato de Buenos Aires*, postula la necesidad de mejorar las condiciones de vida de los conventillos para evitar “emanaciones mórbidas” (s.f.: 31) y terminar así con las “migraciones golondrina”: “Los extranjeros, que constituirán seguramente el mayor número de los habitantes de las casas que van a edificarse, quedarán de tal manera radicados a su país adoptivo, que llegará a ser una excepción la de aquellos que estén esperando acumular algunas pequeñas economías para volverse a su país natal” (51). En su investigación, Salessi constata la contribución de los higienistas al desarrollo de una sociedad disciplinaria y reflexiona, en un plano más amplio, acerca del papel de la medicina en la configuración de un modelo defensivo de nación. El autor, a partir del estudio de las teorías higienistas, da cuenta de la progresiva identificación del inmigrante que habita en esos espacios marginales con los agentes patógenos, las bacterias, sobre los que aplicar las medidas de profilaxis social.

⁸³ Debido a la vastedad del debate, que no podrá ser reconstruido aquí con exhaustividad, este estudio remite a los aportes de una serie de investigaciones recientes. Entre aquellas que rastrean la deliberada construcción de nexos entre inmigración y criminalidad, inmigración y enfermedad, inmigración y locura, destacan los de Hugo Vezzetti (1985), Jorge Salessi (1995), Gabriela Nouzeilles (2000), Thomas Anz (2006), Lila Caimari (2007) Florencia Partenio (2009) y Pablo Ansolabehere (2011).

⁸⁴ Eric Hobsbawm, en su estudio sobre las formas “primitivas” o “arcaicas” de los movimientos revolucionarios de la Europa meridional, recuerda que, si los obreros industriales de todos los países fueron en su mayoría “inmigrantes de primera generación procedentes de sociedades preindustriales” (1974: 166), los italianos y españoles, que llegan a la Argentina a finales de siglo desde las zona rurales de sus países de origen, debían estar familiarizados con ciertas formas arcaicas de agitación social, como el bandolerismo siciliano y calabrés o las asociaciones secretas andaluzas.

acción disolvente de las multitudes inmigrantes, un contexto en el que la figura del anarquista se corresponde con la de un agente de disgregación especialmente peligroso, pues profana los ideales sagrados de nación y estado en sus arengas internacionalistas. Ante un estado que carece de una nítida demarcación simbólica, en el que no existe un consenso sobre los símbolos patrios, la consigna libertaria “sin dios, sin religión, sin patria” entra en colisión directa con el programa de gobierno centralizado que defienden las élites. Frente al “nuevo mal” que arriba de la mano de italianos y españoles a las costas rioplatenses, el anarquismo, “que se popularizaba inusitadamente entre las clases bajas y amenaza deshacer un orden y un tejido social burgués”, deviene el “gran enemigo del Estado Liberal” (Salessi, 1995: 124).

Si bien criminalistas como Cornelio Moyano Gacitúa en sus *Notas de filosofía penal* (1894) o higienistas como Francisco de Veyga en *Anarquismo y anarquistas* (1897) habían advertido ya sobre los focos de infección anarquista y sobre su naturaleza “monstruosa” en los años de fin de siglo, el modelo de criminalización adquiere un estatuto legal a través de dos medidas legislativas, la Ley de Residencia en 1902 y la Ley de Defensa Social en 1910. La Ley de Residencia constituye el primer intento legislativo para dotar a la República Argentina de un sistema preventivo en defensa de “los nuevos enemigos del orden social” (Cané, 1899: 5)⁸⁵. En ella, se impugna la concepción de América como tierra de promisión, destinada a abrir sus puertas a “todo vagabundo o delincuente que no encuentra ya

⁸⁵ La Ley de Residencia decreta la posibilidad de expulsar a todo extranjero “que haya sido condenado o sea perseguido por los tribunales nacionales o extranjeros” (Art. 1º) o cuya conducta “pueda comprometer la seguridad nacional, turbar el orden público o la tranquilidad social” (Art. 2º). La ley, según Miguel Cané, ha de servir “para evitar que sea con dineros ganados en suelo argentino que se adquieran las bombas destinadas a matar ancianos, mujeres y niños indefensos, como en el Liceo Barcelona, o los puñales que han de partir corazones tan nobles como el de la emperatriz Isabel o el presidente Carnot” (1899: 124).

cabida en Europa” (11). El nuevo orden penal, al identificar en el anarquismo el agente externo que viene a perturbar el orden de la nación, justifica el carácter de urgencia de la ley, necesaria para “evitar las conmociones que inevitablemente determina, en el cuerpo social, la presencia de ese microbio patogénico” (58). Dentro de esa misma línea defensiva, se emplaza el debate previo a la sanción de la Ley de Defensa Social, que supone un nuevo respaldo legal a las teorías que equiparan ideología anarquista y enfermedad. En relación a esta legislación, Suriano recuerda que prevé para los anarquistas “un régimen de penalidades tan severo como el de los extranjeros, que contempla el destierro en Isla de los Estados y la pérdida de los Derechos Políticos (1988: 19)⁸⁶. En sus intervenciones en el Congreso, los diputados B. Oliver, M. Carlés y A. Mujica retratan a los sujetos anarquistas como “monstruos fuera de toda ley social” (1910: 295), “perturbados por la obsesión, la ira o la enfermedad” (297) y “una secta extraña a nuestra tierra y a nuestra sangre” (297). El ideal libertario constituye, en palabras de Ayarragaray, un “delito contrario a la civilización argentina, porque no está en

⁸⁶ Al respecto, escribe Juan Suriano: “La ley de Defensa Social, elaborada sobre un proyecto del diputado Meyer González, conservaba los mismos fundamentos de la Ley de Residencia, sosteniendo que el anarquismo no justificaba su presencia en Argentina; su autor, influido por las teorías de Lombroso, no lo trataba como un fenómeno social, sino como un sistema de desviaciones morbosas y perversas de individuos expulsados de sus propios países, cuna de ideas libertarias” (1988: 19). El autor, con este artículo, busca esclarecer aquellos factores que, junto a la coerción gubernamental, contribuyen a la desarticulación del anarquismo en Argentina a partir de 1910. Según su perspectiva, la represión desplegada durante los festejos del Centenario lleva a la privación definitiva de las organizaciones libertarias de todas sus herramientas de agitación social pues, a partir de entonces, el movimiento pierde sus fuerzas y no logra reponerse a la acción continuada de las deportaciones y los encarcelamientos. Las dos excepciones en que la vitalidad anarquista despunta en la década del veinte son la popularísima campaña realizada en las capitales argentinas contra la ejecución en Estados Unidos de los militantes de origen italiano Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti, y la escalada de violencia protagonizada por Severino di Giovanni en Buenos Aires. Este será fusilado en 1931 ante el rostro pálido del novelista Enrique González Tuñón, que asiste a la ejecución como periodista de *Crítica*, según recuerda Roberto Arlt en su crónica del episodio (2006). Para una aproximación a la figura controvertida y contradictoria de Severino, “l'uomo in camicia di seta”, emigrado a la Argentina tras el triunfo del fascismo, véase Bayer (1970) y Cattarulla (2009).

nuestros antecedentes, en nuestra complexión social, económica e histórica (303)⁸⁷.

Por lo que respecta a la literatura de ideas, Óscar Terán, que centra su estudio en los discursos producidos por la élite argentina entre 1880 y el Centenario, demuestra que la cultura científica en ese periodo sirve como mecanismo legitimador de las argumentaciones nacionalistas. A partir de la lectura de la obra ensayística producida por Miguel Cané, José María Ramos Mejías, Carlos Octavio Bunge, Ernesto Quesada y José Ingenieros —agentes culturales ubicados en la cumbre de la pirámide social e intelectual porteña—, Terán demuestra cómo las ideas, que habían empezado a delinearse desde la narrativa realista y naturalista finisecular, trazan, también en el ensayo de pretensiones científicas del novecientos, “un escenario social amenazado por la literal infiltración de personajes portadores del virus mercantilista” (2000; 53). Al respecto, recuerda la exhortación de Cané a los “argentinos disminuidos” ante un mundo heterogéneo, híbrido y en decadencia: “Salvemos nuestro predominio legítimo. Cerremos el círculo y velemos sobre él” (55); las advertencias de Ramos Mejías acerca de la gobernabilidad de las multitudes y su mirada darwinista sobre el inmigrante⁸⁸; la perspectiva racial que recorre el diagnóstico sobre los males nacionales recogida

⁸⁷ La Ley 7029 de Defensa Social, aprobada por ambas Cámaras tras la sesión ordinaria del 16 de mayo, mantiene la prohibición de entrada en el país a anarquistas (sean extranjeros/as o argentinos/as), decreta la persecución de la propaganda política y las asociaciones anarquistas y establece la represión de todo acto de violencia impulsado en nombre de esta “doctrina sectaria”.

⁸⁸ Ramos Mejía, autor de *La neurosis de los hombres célebres* (1878), hace del inmigrante italiano un factor de capital importancia en la constitución de un nuevo elemento sociológico llamado “multitud” y escribe: “Me asombra la dócil plasticidad de ese italiano inmigrante. Llega amorfo y protoplasmático a estas playas y acepta con profética mansedumbre todas las formas que le imprime la necesidad y la legítima ambición. Él es todo en la vida de las ciudades y de las campañas, desde músico ambulante hasta clérigo; con la misma mano que echa una bendición mueve la manivela del organillo o arrastra el carrito de verdura (...). Como son tantos, todo lo inundan: los teatros de segundo y tercer orden, los paseos que son gratis, las iglesias, porque so devotos y mansamente creyentes, las calles, las plazas, los asilos, los hospitales, los circos y los mercados (...); ellos son, en suma, todo lo que dé medios de vida y prometa un porvenir, remoto si queréis, pero seguro. Con decir que hasta al gaucho han desalojado” (1977: 208).

por Bunge en *Nuestra América*; la mirada sociológica de Quesada ante los peligros que acarrea el “neocriollo” por la mala mezcla que en él se engendra⁸⁹; y, en último lugar, la propuesta psiquiátrica del director del Instituto de Criminología José Ingenieros, destinada a “integrar el disenso negociable y segregar a los estratos sociales incapacitados o renuentes a integrarse al proyecto de la modernidad” (293)⁹⁰.

Por su parte, Josefina Ludmer, que coincide con Terán en señalar el pensamiento positivista como matriz mental durante todo el periodo de entresiglos, recuerda que la modernización científica en Argentina acompaña la consolidación del estado liberal⁹¹. En esos años, el saber criminológico acrecienta su prestigio hasta alcanzar un elevado estatuto social, tal y como demuestra la vitalidad e internacionalización de las revistas *Criminalología moderna*, dirigida por Pietro Gori entre 1898 y 1900, y *Archivos de Criminología, Medicina Legal y*

⁸⁹ Recuerda Pablo Ansolabehere que mientras, desde el anarquismo, “la fórmula del alianza entre los oprimidos es el modo de consagrar —de mostrar como positiva— la mezcla entre criollos y extranjeros de baja condición, desde ciertos sectores ligados al poder —y de un modo análogo pero inverso—, será la metáfora de la mala mezcla el recurso más habitual para representar las consecuencias de una «cruza» indeseable” (2011: 122).

⁹⁰ Ingenieros, nacido en Sicilia, no comparte el entronque patricio con el resto de integrantes de la nómina de Terán. Jorge Salessi indaga acerca del reclutamiento de José Ingenieros, el joven socialista que dirige junto a Lugones el periódico revolucionario *La Montaña*, por Ramos Mejías y escribe: “El Ingenieros que Ramos Mejías entrevistó que debía estar a su lado era el joven estudiante de medicina con talento literario que podría resultar proclive a convertirse en uno de los empleados de la burocracia estatal de la oligarquía terrateniente que consiguiera integrar al sistema a los grupos obreros más radicales del periodo” (1995: 137). En sus obras *La simulación de la locura* (1903) y *Los simuladores del talento en la lucha por la personalidad y la vida* (1904), Ingenieros forja una noción muy popular en la cultura letrada de ese periodo, esto es, la simulación como estrategia de asimilación usada, entre otros, por los inmigrantes para adaptarse a un medio social que les es ajeno y hostil. Para una aproximación detallada a la concepción del inmigrante en el discurso darwinista de Ingenieros y las estrategias de exclusión allí delineadas a partir del recurso a la simulación, véase Ferrás (2006).

⁹¹ Como parte de tal modernización, Ludmer recuerda la invención, a fines del XIX, de la identificación dactiloscópica, instrumento que hace de las huellas digitales el nuevo nombre natural e indeleble —nombre inscrito en el cuerpo— del individuo. La invención de Vucetich, investigador de la policía argentina, permite al país, por un lado, autodenominarse vanguardia científica del mundo y, por otro, reivindicar una identidad diferenciada de la europea y de su viejo sistema de identificación fotográfica. Además, añade Ludmer, esta tecnología, que permite marcar y expulsar del territorio nacional a anarquistas y activistas políticos, “ayuda a solidificar la vigilancia y la construcción de identidades «nacionales»” (1994: 80).

Psiquiatría, dirigida por José Ingenieros entre 1902 y 1913⁹². Ambos directores — representantes ilustres aunque atípicos del saber criminológico— se sitúan entre los opositores de una tendencia común dentro de la disciplina, en cuyo seno se afina la identificación científica entre la inmigración y crimen. Para la elaboración de tal nexo, Cesare Lombroso, fundador de la antropología criminal, constituye una figura de referencia en Argentina, donde los postulados de la *Scuola positivista italiana* son difundidos a través de sus colaboraciones en el diario *La Nación* y gracias a la labor divulgativa de Cornelio Moyano Gacitúa, profesor de Derecho Penal en Córdoba⁹³. En su trabajo con mayor repercusión, *La delincuencia argentina* (1905), Gacitúa exagera la violencia de las posturas criminológicas contra la inmigración, en particular contra la italiana y la española, por ser aquellas con mayor índice de criminalidad en Europa, y cuya propensión a delinquir aumenta en el extranjero. Al escribir en sus páginas: “La ciencia nos enseña que con el carácter emprendedor, inteligente, desprendido, inventivo y artístico de los italianos viene el residuo de su alta criminalidad de sangre” (1905: 10), su autor convierte el pensamiento científico en instrumento legitimador de la purga

⁹² En el ámbito criminológico, entre cuyos representantes figuran Pietro Gori, un exiliado anarquista, y José Ingenieros, un inmigrante siciliano, no existe una matriz discursiva consensuada acerca de la figura del inmigrante. Según Ansolabehere, Pietro Gori demuestra que “la criminología y el anarquismo no son incompatibles, frente a Lombroso y sus seguidores, que hacen hueco al anarquista en el parnaso de tipos criminales” (2001: 498).

⁹³ En Italia, Cesare Lombroso publica en 1895 *Gli anarchici*, una obra que, a partir de la supuesta imparcialidad del método psiquiátrico-antropológico, prevé la identificación de los sujetos anarquistas para la posterior aplicación de la profilaxis social. Tras explicar las causas sociales del anarquismo, ilustra a través de dibujos y láminas fotográficas algunos de los rasgos físicos y conductuales de sus representantes: el uso de la jerga, los tatuajes, la falta de sentido moral, la asimetría de sus rasgos físicos y las anomalías craneales. A raíz de su temperamento, Lombroso distingue varias categorías de anarquistas —“epilettici”, “pazzi”, “mattoidi”, “suicidi indiretti”, “rei per passione”, “altruisti”— y cierra su diagnóstico con una previsión de profilaxis —manicomio, exilio, pena capital— en función de la categoría de pertenencia. *El hombre delincuente* (1976) estudia algunos casos célebres de criminales con el objetivo de crear una tipología distinguible a partir de la observación empírica de sus características antropomórficas para aislarla del cuerpo social.

racial⁹⁴. Pues si bien ya existían en la sociedad argentina estereotipos negativos en relación a la figura del inmigrante, el estigma se hace indeleble, consustancial a la naturaleza del recién llegado, cuando recae sobre este el peso de la argumentación científica⁹⁵. En el discurso excluyente de Gacitúa, el proceder argumentativo culmina cuando, a la identificación delincuente=inmigrante, se superpone la equivalencia anarquista=delincuente, desarrollada en su título anterior *Notas de filosofía penal*:

El anarquismo tal como hoy delinque, es un residuo anormal en la delincuencia. Todo estado de civilización tiene un residuo de delincuencia natural, por decir así, nacido de los diversos factores que la producen. (..) Ese residuo natural de delincuencia es la saturación criminal de la que nos habla Ferry. Pero el anarquismo no está dentro de esa saturación, sino que importa más bien la sobresaturación criminal. No es como la secreción normal de un organismo sano sino más bien siguiendo la expresión de la ilustre señora Arenal la erupción purulenta de un organismo infiltrado de virus maléfico. El anarquismo sería para nosotros un estallido siniestro de este desequilibrio en la atmosfera social, producto de ideas antitéticas, que han producido en algunos hombres ese estado intermediario, lóbrego y misterioso que está entre la salud y la locura (...). No son locos y obran como locos, son todo y nada, mezcla informe de delirio y de razón, de fatalismo y voluntad, escapan a la clasificación científica: son monstruos como diría Tarde. (1894: 18-19)⁹⁶

⁹⁴ Gacitúa, en *La delincuencia argentina*, sostiene sobre cifras estadísticas las siguientes convicciones: a) "Todas las nacionalidades al trasladarse de un país a otro aumentan su índice de criminalidad. (...) El delincuente se vuelve más descarado y estafa, roba o mata con menor escrúpulo" (1905: 12); b) "En general, el inmigrante representa la especie de aglomeración humana con mayores tendencias a la delincuencia. Siendo la más necesitada y poco vigilada, escapa con facilidad a la justicia y emplea mucho la jerga. Los ladrones son nómades casi todos" (357); c) "El inmigrante es más delincuente a medida que menos se arraiga, a medida que emigra más accidentalmente, el llamado «inmigrante golondrina»" (365); y d) "El delito del anarquista es el más notorio del mundo, el más alto de la escala, el más orgulloso en el nombre, el más noble en la estirpe" (395).

⁹⁵ En el artículo "Changing Criminal Patterns" (1982), su autor Black Welder demuestra la adulteración de datos estadísticos por parte de las autoridades policiales argentinas dentro del operativo de criminalización del inmigrante.

⁹⁶ Máximo Sozzo, en su escrutinio de las representaciones del delincuente en la *Revista Criminal*, fundada y dirigida por Pedro Bourel en 1873, llama la atención sobre el hecho de que el carácter de «extranjero» entre los «delincuentes identificados» fuese "especialmente enfatizado" por los redactores, y añade: "en este momento inicial del proceso migratorio comienza a tejerse culturalmente aquella asociación entre delincuente y extranjero que resultaría tan significativa en las representaciones expertas sobre esta materia entre 1880 y 1920" (Caimari, 2007: 46).

La que fuera pocos años atrás la Babel del Plata es ahora una ciudad en vías de modernizarse pero también un desordenado escenario para el vicio y el crimen, una ciudad que “no defrauda a los criminólogos”, que encuentran allí una “amarga confirmación” de sus teorías (Scarzanella, 2003: 55). Burdeles, cabarets y lupanares —que cada año multiplican su número— desatan las alarmas de las élites conservadoras, que achacan la decadencia moral que de ellos rezuma a la indeseada y numerosa inmigración femenina⁹⁷. Médicos, criminólogos, psiquiatras e higienistas dibujan los prostíbulos como espacios de alienación y enfermedad y ven en las prostitutas la encarnación del peligro degenerativo que amenaza a la nueva raza argentina por su poder de fecundación⁹⁸. En palabras de Francisco de Veyga —autor de otro de los textos paradigmáticos del positivismo argentino en que la doctrina política anarquista queda vinculada con el mundo del crimen, *Anarquismo y anarquistas* (1897)—, “lunfardos, meretrices, asaltantes, (...) monomaníacos de orden diverso, (...), toxicómanos de todo género, invertidos sexuales, (...) la infinidad de neurópatas, de decaídos, de seniles, de vagabundos, errantes o sedentarios” constituyen un “orden mórbido” a esterilizar en favor del porvenir nacional (1938: 14)⁹⁹. En la perspectiva quirúrgica de Veyga, la miseria y la desigualdad social constituyen los detonantes de la degeneración moral y política pues, a la caterva habitual de locos, tarados y maleantes, se suma otra forma de degeneración, el radicalismo político de los sujetos libertarios. Anarquismo, prostitución y crimen quedan entonces alineados en un horizonte de

⁹⁷ Señala Scarzanella que se trata de una atribución errónea pues, del total de prostitutas nacionales a principios de siglo, las argentinas se situaban entre los primeros puestos (2003: 400).

⁹⁸ Como señala Vezzetti, estudioso de la correlación entre inmigración y enajenación mental, existe en la Argentina del noventa un lugar común según el cual el cuerpo inmigrante tiene una propensión natural, no solo a la delincuencia, sino también a la enajenación.

⁹⁹ Veyga, discípulo predilecto de Ramos Mejías y colaborador en los Anales del Departamento Nacional de Higiene, es nombrado en 1899 profesor de la Cátedra de Medicina Legal. Entre sus títulos, destacan *Anarquismo y anarquistas* (1897), *Los lunfardos* (1910), *Los auxiliares de la delincuencia* (1910) y *Degeneración y degenerados. Miseria, vicio y delito* (1938).

barbarie, sobre el que urge intervenir con operaciones contundentes de reforma social. Ante tales invasiones, Veyga —citado aquí por Salessi— propone practicar la extirpación directamente en el cuerpo de la nación:

Atacando de lleno el foco de infección moral de donde brotan esos gérmenes virulentos, se destruirá la parte temible que está destinada a producir los crímenes políticos. Porque el crimen anarquista, hay que decirlo de una vez por todas, no es sino una forma de delincuencia vulgar. (1995: 126)

Como último aporte de esta introducción, y antes de examinar las imágenes alternativas que proponen del italiano las piezas escogidas para nuestro corpus, conviene adelantar un aspecto decisivo para la puesta en marcha de esta investigación. Se trata del arraigo en el imaginario ficcional de prácticas discursivas proclives a la exclusión o a la inclusión de agentes sociales marcados por su origen inmigrante, puesto que el debate acerca del modelo deseado de nación se produce también en el interior de las obras literarias, donde se construyen estereotipos y se escenifican conflictos sociales. Los escritores —tal y como demuestran los trabajos de Onega Gladys (1982), Gabriela Nouzeilles (2000), Eugenia Scarzanella (2003), Vanni Blengino (2005 y 2011), Mara Imbrogno (2011) y Pablo Ansolabehere (2011)— recurren con frecuencia al personaje del extranjero, siempre connotado por un prisma ideológico que o lo idealiza o lo proscrib¹⁰⁰. De los géneros literarios en que se irradian las asociaciones

¹⁰⁰ El estudio de Onega Gladys se sitúa entre aquellos que buscan identificar, en las páginas literarias de finales de siglo, los primeros síntomas que reflejan la puesta en práctica de las nuevas políticas de control sobre los inmigrantes. A partir de la lectura de textos de Mansilla, Cané, Cambaceres, Martel, Sicardi, Ramos Mejía, Bunge, Ingenieros, Fray Mocho, Ocantos y Grandmontage, entre otros, la investigación se hace eco de las distintas vías de representación del recién llegado. Gabriela Nouzeilles, por su parte, da cuenta del entramado de literatura, nacionalismo y saber médico en que se fundan las ficciones somáticas del naturalismo argentino y su visión corporalizada de la nación. Eugenia Scarzanella, al referir el papel que se le atribuye al italiano dentro del microcosmos del lunfardo, ahonda en el nexo entre inmigración y crimen, recordando que el extranjero, además del delito político, es marcado por el estigma de la

inmigración-crimen, inmigración-locura e inmigración-materialismo, la novela naturalista finisecular constituye el caso más notorio y, en consecuencia, el más estudiado. Las páginas escritas por Eugenio Cambaceres, Manuel T. Podestá, Antonio Argerich o Francisco A. Sicardi, entre demás nombres, constituyen la evidencia de que la anatematización del inmigrante se produce en los tratados científicos, pero también en el terreno literario, cuyos representantes participan en la demarcación simbólica del cuerpo de la nación, cooperando junto al resto de saberes en la construcción de sus límites defensivos y en la redefinición de su ideal eugenésico¹⁰¹. Las “ficciones somáticas” del ochenta —tal y como las denomina Gabriela Nouzeilles— constituyen un dispositivo más dentro de una amplia red integrada por medidas legislativas, informes policiales y psiquiátricos, tratados criminológicos, crónicas y folletines:

prostitución y de la delincuencia infantil. Para ello, recoge una serie de casos célebres como el de Luis Castruccio, el envenenador, o el de Cayetano Santos Godino, conocido como el Petiso Orejudo, un niño asesino de origen inmigrante. Mara Imbrogno se centra en las imágenes de la prostituta y del anarquista italiano en la literatura argentina, señalando cómo la primera modernidad de la ciudad acarrea la aparición del burdel entre sus nuevos lugares de sociabilidad. A partir de entonces, la mujer extranjera es identificada como una de las responsables del libertinaje sexual que amenaza, en tanto que foco de infección y de promiscuidad, al cuerpo de la nación. Vanni Blengino indaga, con un enfoque amplio en la narrativa y el teatro finiseculares, en busca de las formas de la representación del inmigrante italiano presentes en el imaginario literario argentino; a propósito de la inserción masiva del inmigrante en el mundo de la ficción, escribe: “come se si trattasse di specchi impazziti le immagini si sovrappongono e lo stesso soggetto si moltiplica in interpretazioni diverse” (2011: 39). Entre los estudios más recientes, el de Ansolabehere concentra su lectura sobre la construcción del prototipo del “hombre anarquista delincuente”, un fenómeno que resulta transversal a todos los campos científicos e intelectuales, pues se da por igual en ficciones, tratados, informes policiales, proyectos de ley y crónicas periodísticas: “Extractos de un conglomerado discursivo mucho más amplio, el tratado criminológico de Lombroso, la novela de Sicardi y el proyecto de ley de Cané son ejemplos y parte de un proceso de criminalización del anarquismo que se verifica por esos años y que excede tanto las fronteras nacionales como las genéricas” (2011: 540).

¹⁰¹ Las correspondencias entre las prácticas discursivas científicas y el enfoque patologizante que recorre la mayoría de las narrativas naturalistas de la década del ochenta se explica a partir del oficio desempeñado por intelectuales como Cambaceres, Sicardi y Ramos Mejías como médicos o higienistas. El texto de Sicardi *Libro extraño* representa el caso paradigmático de la simbiosis entre escritura médico-criminológica y ficción, pues su autor integra “la nutrida camada de médicos-escriitores que irrumpe en la literatura argentina desde 1880” (Ansolabehere, 2011: 235). En *Hacia la justicia* (1902), uno de los cinco tomos de la novela, se tematiza además el problema social de la turba y la multitud —abordado también por Mejías—, conformada por esa “gangrena”, esos “enfermos y dementes” que vienen de la decrepita Europa (242)

Apropiándose de las ideas, estructuras narrativas y la autoridad de la ciencia médica, los escritores naturalistas fabricaron máquinas narrativas capaces de identificar, clasificar y excluir en el espacio de lo imaginario los cuerpos marcados por los estigmas de la diferencia sexual, racial y económica. En este sentido, sus ficciones somáticas no solo reproducían los prejuicios y prácticas excluyentes de la sociedad finisecular argentina, sino que ellas mismas constituían una de las variantes de esas prácticas discriminatorias. Sus finales espectaculares fijan la identidad de los sujetos indeseables que deben ser excluidos de la comunidad nacional. (Nouzeilles, 2000: 27)¹⁰²

Ante la comprobación del papel crucial que desempeñan los materiales simbólicos y culturales en la conformación del debate de la nación durante los años del Centenario, y una vez organizada la galería de representaciones —penales, criminológicas, ensayísticas y literarias— en que la figura del anarquista queda asociada a lo extranjero, lo enajenado, lo tumultuoso, lo apátrida y lo conspirador, se dan paso, a continuación, a distintos casos de escritura teatral en que la representación del italiano se opone a la dominante en el discurso de las élites. Con el objetivo de indagar en los distintos ideologemas con que estos hombres de teatro participan en el debate intelectual argentino de principios de siglo, las páginas que siguen dirigen su atención hacia una serie de textos en que se libra una batalla fundamental a favor del italiano¹⁰³. Frente a la vastedad de un campo

¹⁰² A partir de la década de 1880, escritores, periodistas, humoristas y científicos criollos comienzan a diseñar en sus textos a personajes italianos que son el reverso del inmigrante utópico imaginado por Sarmiento y Alberdi: “El avaro, el advenedizo, el homosexual, la prostituta, el anarquista y/o el indiferente político formarían parte de una serie de tipos sociales indeseables, cada uno de ellos delineado negativamente (...). Por su número, su origen mayoritariamente campesino y su diferencia lingüística, los italianos fueron los blancos predilectos de esta ofensiva xenofóbica” (Nouzeilles, 2000: 133-134).

¹⁰³ Se ha convenido aplicar el término de “ideologema” a las representaciones literarias del italiano por considerar que estas pueden leerse como cuerpos ideológicos, que traducen y participan en la construcción de una nítida discursividad política. El personaje del “gringo” acarrea, en todos los casos que aquí se analizan, una determinada visión de la realidad argentina y sus figuras proyectan un sistema concreto de valores. En la definición de Bajtín: “La literatura refleja al hombre, su vida y su destino, su «mundo interior», siempre dentro del horizonte ideológico; allí todo se realiza en el mundo de los parámetros y valores ideológicos. El medio ideológico es la única atmósfera en que la vida, en cuanto objeto de representación literaria, puede llevarse a cabo” (1994: 60). El concepto de ideologema, forjado por Bajtín y retomado por Kristeva, resulta particularmente útil en esta investigación pues permite observar cómo se configura lo social en y a

de trabajo poco rastreado desde la óptica que aquí se propone, los criterios de selección han optado por circunscribir el corpus al género teatral —especialmente proclive, desde sus orígenes, a la acogida del “gringo”— y, en concreto, a tres autores, Roberto Payró, Carlos Mauricio Pacheco y Armando Discépolo —exponentes de tres vertientes dramáticas distintas—. Las obras escogidas, a pesar de sus diferencias estilísticas y discursivas, presentan varios rasgos de parentesco: entre ellos, el conflicto social que escenifican y la modalidad de representación del “tano”, cuya construcción dialoga íntimamente con los patrones criminalizantes y/o patologizantes tan propagados en el contexto de escritura y puesta en escena. Tal y como se comprobará en la segunda parte de esta investigación, la irrupción de estos “tanos” en la escena porteña, su ejemplaridad civil sobre las tablas en los años anteriores al yrigoyenismo, su batallar contra los estereotipos impuestos por las voces del nacionalismo durante los años precedentes a los festejos del Centenario, prefiguran su inminente incorporación a la vida política nacional y su definitiva integración en el campo intelectual argentino como nuevos agentes culturales.

través de la ficción, así como indagar en esos puntos de intersección entre el texto y otras prácticas culturales del contexto. En palabras de Iris Zavala, los ideogramas “se pueden leer como inscripciones de los discursos antagónicos, de los universos semánticos, que luchan y polemizan en un momento histórico preciso. Pueden leerse como formas ideológicas, los proyectos de imaginarios sociales que nos transmiten los signos” (1996: 117).

2.2 EL ITALIANO EJEMPLAR EN ROBERTO J. PAYRÓ

Le leggi sono le condizioni colle quali uomini indipendenti e isolati si unirono in società, stanchi di vivere in continuo stato di guerra.

Cesare Beccaria

2.2.1 Escritor y nación

Roberto J. Payró (1867-1928), uno de los primeros escritores modernos de la Argentina, es nieto de inmigrantes y en su linaje se cruza —así lo expresa Germán García en la biografía del autor— la “sangre catalana con la criolla de ambas orillas del Plata, más de esta que de aquella” (1961: 14). Su abuelo, un comerciante catalán arribado a las costas argentinas en tiempos de Juan Manuel de Rosas y casado con Mercedes Lavallol, una joven y reputada criolla, se instala definitivamente en Buenos Aires, sin sospechar que una de las figuras intelectuales más insignes del país, en el primer tercio del siguiente siglo, heredará su apellido¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Aunque el linaje de Roberto J. Payró esté marcado por el origen extranjero de su abuelo, su condición de criollo y su arraigo nacional no son puestos en duda, debido a que el asentamiento de su familia en la República Argentina se remonta a las primeras décadas del siglo XIX. Además, por línea materna, el escritor entronca con una de las familias de criollos viejos más poderosa de Buenos Aires. La historia familiar de Payró diverge esencialmente de aquella que protagonizan los escritores italo-criollos leídos en la segunda parte de esta tesis doctoral; Fernando Gualtieri, Juan Palazzo, Gustavo Riccio, Roberto Mariani y José Portogalo, pues estos, o bien han vivido la gesta transoceánica durante su infancia, o bien son sus descendientes directos.

Los años de formación de Roberto J. Payró como escritor y como periodista transcurren en tres ciudades distintas: Lomas de Zamora, donde descubre la vocación por la literatura¹⁰⁵, Bahía Blanca —referente real de la literaria Pago Chico y lugar de arranque para su carrera periodística como director del diario opositor *La Tribuna*¹⁰⁶—, y Buenos Aires, escenario de su consagración profesional en el periodo de entresiglos. Al llegar a la capital en 1885, Payró consigue su primer empleo en la redacción de *La Patria Argentina*, donde trabaja codo a codo con José S. Álvarez, más conocido como Fray Mocho, y bajo la dirección de los hermanos Gutiérrez¹⁰⁷. A partir de 1891, y gracias a la intermediación de su amigo Julián Martel, autor de uno de los libros más leídos de la época, *La bolsa*¹⁰⁸, Payró es contratado por *La Nación*, diario con el que seguirá colaborando desde Europa —con «Cartas informativas» desde Barcelona y con crónicas de guerra desde Bélgica— y hasta los últimos años de su vida en América¹⁰⁹.

La preocupación del escritor ante los asuntos nacionales —el caudillismo, el fraude electoral, la integración de la población inmigrante o las relaciones

¹⁰⁵ En esa época escribe el poema en dos cantos *Un hombre feliz*, destruido por el autor al poco tiempo de su impresión. Su vocación lírica no prospera debido a su alta consideración de la actividad poética, tal y como indica en una carta, rescatada por Eduardo González Lanuza y dirigida en diciembre de 1908 a Alberto Gerchunoff: “Sigo creyendo que en versos no hay término medio: deben ser sublimes o no ser. Por eso, aunque amo la poesía, del único poeta contemporáneo de quien sé versos de memoria es de Rubén Darío” (1965: 36).

¹⁰⁶ En ese periódico —fundado con la herencia paterna y cerrado por bancarrota de 1890—, Payró combate al presidente Juárez Celman y denuncia las nefastas consecuencias que tiene para la república esa “oligarquía microscópica que se perpetúa de escándalo en escándalo” (García, 1961: 40). Las vivencias en Bahía Blanca constituyen el referente real de sus primeros cuentos, recogidos bajo el título de *Pago Chico* y publicados en Barcelona en 1908.

¹⁰⁷ En la sección de variedades policiales de este periódico, Eduardo Gutiérrez, uno de sus directores, empieza a publicar en 1879 sus popularísimos folletines de *Juan Moreira*, inspirados en la legendaria figura del gaucho-malo convertido en héroe nacional.

¹⁰⁸ *La bolsa* (1891), que comienza a publicarse en folletín en *La Nación*, constituye un éxito editorial rotundo. La novela traza un cuadro fidedigno de la euforia porteña en 1889, año de mayor prosperidad conocida por el país y año que precede al estallido de la crisis del 90, la recesión más profunda de su economía hasta el momento.

¹⁰⁹ A partir de su ingreso en *La Nación* en 1891, Payró “vivirá, ya de manera definitiva, como periodista profesional” (Sarló, 1984: 399). En ese mismo diario, desde su regreso europeo hasta el año de su muerte en 1928, Payró ejerce la crítica literaria en la sección «Al azar de las lecturas», adoptando para ella el socarrón pseudónimo de *Magister Prunum*.

diplomáticas con los países vecinos— vertebra su escritura periodística, conformando también el motivo que anima su actividad como militante del socialismo. En sus primeros años en la capital, Payró participa con ímpetu progresista en las tertulias que organizan los centros proletarios de Buenos Aires, dirige *El Obrero*, colabora con *Martín Fierro* —la revista cultural del anarquismo dirigida por Alberto Ghirardo— y contribuye a la divulgación del ideario socialista a través de conferencias y traducciones —entre las más citadas, *Socialismo y Ciencia Positiva* del sociólogo italiano Enrico Ferri—. La inserción del joven escritor en el campo intelectual bonaerense a finales de siglo coincide con una época de fuertes turbulencias para la capital: la ciudad “modernizada” —así la nombra Ángel Rama— conoce la explosión demográfica, la irrupción de las fuerzas políticas del radicalismo y del socialismo, la difusión del pensamiento libertario y la formación de una nueva clase proletaria que sacude la urbe con huelgas y movilizaciones.

Frente a este agitado panorama, Payró hace de su casa un centro de reunión y debate en que se encuentran con frecuencia José Ingenieros, por aquel entonces un joven estudiante de medicina, Leopoldo Lugones, recién llegado de su Córdoba natal, y el pintor impresionista Martín Malharro. Tal confraternidad intelectual no se circunscribe al ámbito privado de las tertulias pues, desde el Centro Socialista de Estudios, tanto Payró, su secretario, como Lugones, su bibliotecario, promueven actividades de orden cultural y entran en contacto con personalidades políticas de gran envergadura, entre ellas Juan B. Justo, “cerebro y arquitecto” del Partido Socialista fundado en 1896 (García, 1961: 43). La incursión del autor de *Marco Severi* en el terreno de la política es menos controvertida que la de su camarada —conocido en esos años como el autor de *La montaña de oro*—, pues se mantendrá

fiel a sus convicciones ideológicas, que alejadas de la acción violenta y de las posturas exaltadas del socialismo revolucionario, no experimentan vuelcos significativos durante sus años de madurez¹¹⁰.

Por su proyección política, literaria y social, la obra de Payró es plenamente representativa de las transformaciones que afectan al campo intelectual del fin de siglo argentino y su actividad profesional, que diverge esencialmente de la de los escritores *gentleman*, refleja un proceso central de ese periodo: la profesionalización del escritor¹¹¹. Su figura se encuentra entre las primeras en conquistar un lugar para el escritor en la estructura social de la nación, instaurando para sí y para su gremio “un nuevo poder, independiente del político, económico o religioso, que proyecta legislar acerca de la cultura y que elabora coherentemente sus mitos” (1997: 80). El escritor, “profesional libre” —prosигuen Altamirano y Sarlo— “se independiza de los resortes políticos y puede desarrollar su misión sin condicionamientos” (80). De ahí el realismo que adopta Payró en sus crónicas, pero también en sus relatos y novelas, para recoger con mirada amplia de corte galdosiano el inagotable retablo que ofrece la panorámica social. Los títulos *El casamiento de Laucha* (1906), *Pago Chico* (1908) y *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910) representan la trilogía con la que el autor radiografía el

¹¹⁰ Raúl Larra, a propósito de su actividad política, nos refiere: “Si luego se desligó de la militancia política activa, llamado por el periodismo, por su vocación literaria, nunca, durante toda su vida, contradijo sus ideales de juventud, como lo hizo Lugones, como hicieron otros tantos. (...) Cuando en 1922 Lugones proclama «la hora de la espada», Payró lo llamó a la realidad como un hermano mayor” (1938: 84). Así lo expresa Leonord de Amaya: “Payró desengañado por la política criolla se plegó al socialismo con fe sarmientina en el poder de la educación. Fue un socialismo evolucionista, apasionado por la educación de la mujer y la superación cultural del obrero” (1974: 42).

¹¹¹ Al respecto explica Miguel Dalmaroni: “Mientras milita por la profesionalización del escritor, el discurso de Payró ficcionaliza tópicos del discurso de los intelectuales de entre siglos acerca de sí mismos y de su relación con la sociedad y con el estado en vías de modernización” (2006: 143).

país, haciendo de la materia narrativa un medio de denuncia de la política criolla¹¹².

Las tres obras, en su conjunto, recomponen la imagen de un mundo que se desmorona, una nación socavada por el “compadraje” y las corruptelas. Por sus páginas desfilan los malandrines que pueblan la sociedad argentina: Laucha, pícaro rescatado de la tradición castellana¹¹³ —convertido aquí en un criollo “arratonado”— que, junto a su compinche italiano, el cura Papagna, estafan a Carolina, la gringa trabajadora; Mauricio Gómez Herrera, nieto del que fuera un legendario héroe de la pampa, reducido a político arribista; y, en la provincia de Pago Chico, todo un séquito de criollos y cocoliches, avariciosos y oportunistas, escudriñados por el ojo del periodista Julián Viera, *alter ego* del autor. Beatriz Sarlo sitúa a Payró entre los objetores de aquel sector de la élite criolla que “consideraba el poder como una propiedad a la que tenía derecho por tradición política y social, por peso económico y por ilustración” (1984: xxxviii). En abierta oposición frente a tal sistema de privilegios, Payró redefine en sus obras la contraposición entre las fuerzas de la civilización y de la barbarie. La clásica dicotomía sarmientina brinda un esquema para organizar la materia literaria según un encuadre ideológico: por un lado, los elementos del desorden, la aristocracia del dinero y las malas prácticas de la república oligárquica; por otro, las ideas del progreso, de la justicia y la igualdad social¹¹⁴.

¹¹² Las lecturas de la crítica sobre Payró han gravitado sobre estas obras narrativas en detrimento de las teatrales. De ellas, las dos últimas son escritas desde Europa, donde se instala gracias a la fortuna heredada tras la muerte de un tío catalán.

¹¹³ Para un estudio en detalle de los puntos de contactos que se dan entre la obra del autor argentino y la picaresca española, véase Anderson Imbert (1942).

¹¹⁴ Graciela Montes señala que, mientras los primeros se concentran en la narrativa, los segundos lo hacen en las obras dramáticas y las crónicas periodísticas (1981: 88).

Para la realización de sus planes literarios, Payró opta por un estilo llano, realista y despojado de artificios. Por tal vocación mimética, su obra es leída hoy en día como un documento de época, una especie de testimonio costumbrista. Si bien en esos últimos años del siglo, llega a la Argentina Rubén Darío, y si bien entre este y Payró se establece una duradera amistad, el argentino, al contrario que muchos de sus compatriotas, no se convertirá en epígono del Príncipe nicaragüense¹¹⁵. Sus convicciones a propósito del ejercicio de la letra son inquebrantables: el libro ha de ser una pantalla donde reproducir de manera verosímil la realidad y, por consiguiente, las tramas y las formas han de ajustarse a lo real con el fin de enderezar sus aspectos más endebles. Tal voluntad de compromiso, que atraviesa toda su producción literaria, es la que explica su permanencia en la capital belga tras el desencadenarse de la primera guerra mundial: Payró decide quedarse para ser testigo de los enfrentamientos e informar desde la primera línea, a través de crónicas que atraviesan el Atlántico y son leídas por los argentinos en las páginas de *La Nación*¹¹⁶.

Esta concepción de lo literario como herramienta de lo social, así como el cultivo de un estilo puesto al servicio, no del regodeo estético, sino de la regeneración del mundo civil, explica la admiración de los jóvenes autores de Boedo por el veterano Payró¹¹⁷. Una vez instalado en Buenos Aires tras su regreso

¹¹⁵ Es una amistad que el mismo Rubén Darío plasma en sus “Versos de año nuevo”: “¡Que cambio, Dios de Dios! Payró / era mi guía, era mi heraldo” (Leonord de Amaya, 1974: 101). Por su parte, escribe Payró: “El mundo literario estaba exasperado, y en los centros intelectuales se rugía en pro o en contra de Rubén Darío. Pero todos trataban de escribir mejor” (1952: 62); “Rubén Darío no era solo un gran artista, desde lo íntimo del alma, sino también un hombre bueno” (65).

¹¹⁶ Esta permanencia en Bélgica, su condición de periodista y testigo, incomoda a las tropas alemanas que allanan su casa en varias ocasiones, confiscan sus papeles y lo mantienen en libertad vigilada (Sarlo, 1984: 403).

¹¹⁷ Una de las pruebas de tal veneración de los boedistas hacia Payró —rastreada por Larra (1938)— es el libro de versos, *Los Cinco*, que Álvaro Yunque, Rodolfo y Sebastián Tallón, Antonio Gil y Juan Guijarro le dedican, tras el fallo del jurado del Premio Nacional de Literatura en favor de Hugo Wast y no de *El Capital Vergara*, la candidata favorita de los boedistas.

europeo, recuerda Larra que “Don Roberto oficia de mentor y consejero paternal para muchos de ellos ganándose el caro título de maestro” (1938: 227), pues “Yunque, Castelnuevo, Mariani, los Talón, Delgado Fito, Juan Guijarro, Emilio Soto, Gustavo Riccio y otros muchachos solían frecuentar su quinta de Lomas de Zamora, pasando en su compañía largas tertulias” (228)¹¹⁸. Otra declaración que bosqueja el parentesco literario entre los boedistas y el autor de *Marco Severi* es la de Álvaro Yunque, que reconoce la deuda moral de su generación hacia Payró, “escritor, que como [José] Hernández, escribió para nosotros. Y nosotros somos los que llegamos después y luchamos por una sociedad sin clases, justa” (1938: II).

2.2.2 La inmigración del bel paese

No exageraba el poeta Baldomero Fernández Moreno al describir a Payró como un hombre de “nerviosas manos” y “ojos azules en constante fluir”. Como reportero de *La Nación*, viaja dentro y fuera del país —a Paraguay, Chile, Tierra del Fuego, las provincias de Buenos Aires y las del Norte Argentino— dispuesto a dar cuenta de las peculiaridades geográficas y los conflictos sociales que allí tienen asiento. Payró recurre al periodismo, al igual que al arte del relato o del drama, como herramienta diplomática y como tribuna desde donde articular sus ideas para el progreso nacional. Como resultado de tales desplazamientos quedan algunas memorables crónicas tituladas “La pampa de agua”, en que se informa de las inundaciones sufridas en la comarca bonaerense, y aquellas que más tarde

¹¹⁸ Es preciso subrayar que de este elenco de nombres forman parte los de Gustavo Riccio y Roberto Mariani, dos autores de origen inmigrante que se estudiarán en detalle en la siguiente parte de esta investigación doctoral.

recopilaría en los libros de *La Australia Argentina* (1898) y *En las tierras del Inti*¹¹⁹. Además de testigo de episodios nacionales, Payró ejerce de interlocutor con sus países vecinos en *Cartas chilenas* (1895) —con las que intenta mediar entre ambos frentes ante el conflicto en la frontera— y como cronista de guerra en los artículos que se conocen bajo las rúbricas *Diario de un testigo* (1914) y *Episodios de la ocupación alemana* (1915)¹²⁰. Por lo que respecta al territorio nacional, Roberto J. Payró, “primer periodista moderno por su movilidad ubicua” según Larra (1938: 85), hace un diagnóstico de los principales obstáculos para su desarrollo: el latifundio y el desierto —este último ya vislumbrado por Sarmiento, para quien el mal de la república radicaba en su inmensidad geográfica—. Uno de los biógrafos de Payró apunta esta coincidencia:

Payró, como Sarmiento, como Alberdi, ve el trágico mal del país. El desierto. Y ve más: el acaparamiento de las tierras. De ahí que abogue por una inmigración sana que inunde estas tierras olvidadas por el gobierno central. Para ellos es preciso que se le otorguen facilidades al extranjero. Alega: «Hay que dar al inmigrante algo más que palabras y ese algo lo tenemos a nuestra disposición: tierra fértil de la que hará su segunda patria si se le protege sin incomodarlo, con el mínimo posible de gobierno». (Larra, 1938: 92)

Payró, en tiempos de Julio Argentino Roca, revitaliza el menoscabado lema de Alberdi “Gobernar es poblar” y defiende la acción civilizadora de la inmigración, destinada a habitar la pampa vacía con pequeños productores, capaces de disputar el monopolio de las tierras a las grandes compañías de especuladores. Para ello, es necesaria una política que promueva los derechos civiles y políticos de los

¹¹⁹ La fecha de publicación de *La Australia Argentina* coincide con la crónica de Fray Mocho, *En el Mar Austral* (1898), en la que documenta los modos de vida y las características de la geografía de la región fueguina. Roberto J. Payró despide a Fray Mocho en sus *Evocaciones de un porteño viejo*, como uno de los “escritores más genuinamente nacionales” (1952: 39) y “excelente camarada” (40).

¹²⁰ La correspondencia escrita bajo el fragor de las bombas de la Gran Guerra y publicada en *La Nación* es reunida y editada por primera vez por la investigadora Martha Vanbiesem en Payró (2009).

extranjeros —garantía de su definitivo arraigo en suelo argentino— y que recupere las extremidades de una nación excesivamente centralizada. Esa tarea de persuasión es la que ensaya Payró tras su viaje patagónico de 1898 en las páginas de *La Australia argentina*¹²¹, en cuyo prólogo Bartolomé Mitre escribe: “Por eso su libro, como comentario de un mapa geográfico hasta hoy casi mudo, importará la toma de posesión, en nombre de la literatura, de un territorio casi ignorado, que forma parte integrante de la soberanía argentina”¹²² (1898: vi).

La cuestión inmigratoria preocupa a Payró —apunta Sarlo— “por lo menos desde 1895, cuando publica en *La Nación*, y luego recopila en libro, *Los italianos en Argentina*” (1984: xxii). En un total de ocho artículos sustentados por numerosos datos y estadísticas, el periodista —cuya ascendencia también está atravesada por la marca de la extranjería— se propone la tarea de recordar a los lectores la influencia que ha tenido, en el desarrollo argentino, la colonia italiana, “la más numerosa y activa que se haya radicado en el país” (1895: 1)¹²³. Para cumplir tal propósito, distingue dos tipos de beneficios aportados por esa inmigración: los de orden material y los de tipo intelectual. Italia, país veterano en luchas sociales, exporta con sus emigrantes ideas tolerantes y progresistas, un pensamiento crítico que es promotor de la “idea política, moral y filosófica” (6), así como de un léxico

¹²¹ La obra se publica originalmente en forma de crónicas en *La Nación* entre el 15 de mayo y el 26 de septiembre de 1898.

¹²² Al respecto, Raúl Larra escribe: “Si Magallanes en su viaje circunferencial descubre las tierras del Sur, Payró, con su libro, las incorpora a la actividad productora de la República. Porque Buenos Aires —cabeza receptora del país— vive ignorando su existencia” (1938: 90). Payró visibiliza en sus crónicas la falta de comunicaciones, el desamparo de los antiguos pobladores y la escasez de agua como algunos de los males ignorados en estas regiones. En el extremo sur, el escritor describe las tierras como “productivas y generosas con los que las trabajan” (1964: 317) y a la espera de pioneros y nuevos pobladores.

¹²³ Las cifras aportadas por Payró son elocuentes y vienen a cuantificar “la eficaz ayuda que Italia nos ha traído, no solo con la enorme masa de población, sino también con las aptitudes de sus componentes, hombres de ciencias y de letras, industriales comerciantes, agricultores” (1895: 1).

variopinto que llega a las costas platenses para aderezar el vocabulario criollo con sus voces dialectales.

En otro orden de cosas, y como prueba de los progresos materiales asociados a la inmigración latina, Payró recupera un elenco de apellidos italianos —Rossetti, Mossotti y Pellegrini, entre otros— detentados por renombrados comerciantes, hombres de industria y militares argentinos. Estos, junto a ingenieros, arquitectos, pintores, escultores, músicos, naturalistas y matemáticos, además de importar sus buenas costumbres al país de acogida, hacen propios los hábitos nacionales con asombrosa facilidad. Los hijos de italianos —especifica Payró— “muestran la más unánime tendencia a considerarse hijos del país” (10)¹²⁴. Entre los demás méritos que convierten a los italianos afincados en Argentina en modélicos ciudadanos de la república, Payró refiere la acción de sus tropas durante las campañas por la conquista del desierto, en la Guerra del Paraguay o en la Batalla de Pavón¹²⁵. Además de su espíritu voluntarioso y combativo, el italiano ha llevado a cabo un papel indiscutible como repoblador, pues ha fundado asentamientos en buena parte de la pampa desértica, generando el movimiento humano necesario para el desarrollo agrícola: sus hombres trabajando el campo con diligencia y sus mujeres dando a la nación una prole más numerosa que la argentina¹²⁶. La perspectiva que despliega Payró en sus artículos,

¹²⁴ Este aspecto quedará reflejado en la siguiente parte de la investigación, dedicada a reconstruir una constelación de escrituras inmigrantes de la década del veinte. A través de las distintas autorías, se comprobará la tendencia del italiano a inscribirse en el nuevo territorio que ocupa, a integrarse en el país de acogida a través de la adopción de su lengua y sus costumbres.

¹²⁵ De las falanges de soldados, una mención especial merece, por sus victorias en suelo argentino, la Legión Italiana Garibaldina. Su nombre será heredado por los aproximadamente cien mil soldados de Mussolini que viajan en los años treinta al frente de batalla de la Guerra Civil Española como parte de la XII Brigada Internacional.

¹²⁶ Según los datos ofrecidos por Payró a propósito del papel que las italianas representaban como madres: “en la clasificación de los nacimientos, las argentinas ocupaban un lugar muy inferior pues sobre 15.939 niños, 7032 tenían padre y madre italianos. Otras cifras en prueba de lo anterior: en la clasificación de los partos, léanse 7507 italianas y 3984 argentinas” (1895: 41).

con los que busca persuadir al lector criollo de la influencia benéfica de la inmigración de ultramar, en particular la de origen italiano, deja entrever un elemento del trasfondo político que brota en esos años y se incrementa en los siguientes, esto es, las reticencias, cada vez más exacerbadas, de las élites hacia los recién llegados. Payró exhorta a sus lectores a defender y a confiar en el arraigo de estos contingentes, destinados a crear junto a los argentinos una “sólida amalgama” (1895: 59)¹²⁷.

Sin duda, la aparición de los artículos de Payró responde a las tensiones propias del contexto finisecular en que distintos brotes anti-inmigracionistas, alentados por las familias “decentes” de la vieja oligarquía, atraviesan la sociedad argentina, aún afectada por las secuelas de la crisis del 90. Si bien el pulso nacionalista alcanzará su apogeo en la década siguiente, ya en las narrativas de fin de siglo han empezado a pulular personajes de origen inmigrante como Genaro Piazza o Dagiore Petrelli, cuyos vicios y conductas criminales alinean ideológicamente a sus autores con el nuevo lema de Roca “Gobernar es argentinizar”. En abierta contraposición con los anteriores, que ven en el extranjero un cuerpo tarado —germen del desorden y la enfermedad—, Payró organiza su razonamiento a partir de la equivalencia entre inmigración y civilización. Frente a la barbarie, intrínseca a una política criolla que deja sus territorios en manos de especuladores extranjeros, relumbran los tropeles de inmigrantes, fuerzas laboriosas y garantes de una renovada simiente para la nación. Casi sin excepciones, la caracterización de los italianos delineada en sus

¹²⁷ Esa es la tesis que asoma en sus artículos recogidos en *La Australia argentina*: recuperar para la nación las tierras del sur y permitir que en ella surja el crisol de razas. Al respecto, escribe: “Considero que allí se prepara una raza poderosa: que las fuerzas de la Naturaleza trabajan activamente, en colaboración con las fuerzas sociales que están en perpetuo movimiento y encuentran allí terreno nuevo y libre donde actuar y acrecer” (1984: 346).

cuentos y novelas concuerda con este prisma ideológico: así, en *El casamiento de Laucha*, la gringa Carolina es la representante del progreso mientras que el criollo Laucha encarna al estafador; en *Violines y Toneles*, Luiggin y Roccavecchia son los nombres de otros dos “tanos”, el primero un carpintero piamontés y el segundo un noble venido a menos en América, ambos solícitos trabajadores en la *patria nuova*. Sin embargo, de su amplia galería de italianos, la figura más célebre es la de Marco Severi, protagonista de una pieza teatral cuya proyección política y valencias simbólicas justifican su inclusión como parte de esta investigación.

2.2.3 Una dramaturgia comprometida

El juicio de la crítica es unánime a la hora de identificar los nombres de los dos pioneros del teatro argentino moderno: Florencio Sánchez y Roberto J. Payró. Cuenta Roberto Giusti cómo este último replica la atribución de tal carácter fundacional a su teatro, ubicándose más bien entre sus “demoledores” (1956: 27). Por su parte, Graciela Montes reconstruye en el siguiente fragmento el panorama de cambios en que ha de contextualizarse la obra del autor de *Marco Severi*:

Hacia finales del siglo XIX y sobre todo en los primeros años del XX se dan por primera vez en el país las condiciones que posibilitan el surgimiento vigoroso de un teatro nacional. Los autores criollos dan a luz sus primeras piezas: Nemesio Trejo, Ezequiel Soria y Enrique García Velloso llevan a escena personajes urbanos característicos, porteños y gringos. (...) Es entonces, concretamente en 1902, cuando Payró empieza a estrenar obras. Y no solo Payró. Es una eclosión: Soria, García Velloso, Coronado, Granada, Sánchez, Laferrère. Florencio Sánchez y Payró serán considerados luego como los pilares del llamado «teatro nacional». (1981: 92)

Canción Trágica, su primera obra dramática, es estrenada por la Compañía de José Podestá en 1902, año de grandes éxitos para el Apolo y en el que arranca la

conocida como “época de oro” del teatro nacional. Paralelamente, desde el Teatro de la Comedia, Jerónimo Podestá lleva a las tablas tres obras que marcan un salto cualitativo en la dramaturgia nacional, obteniendo la consagración para sus autores: *M’hijo el doctor* (1903) de Florencio Sánchez, *Jettatore* (1904) de Gregorio Laferrère y *Sobre las ruinas* (1904) de Roberto J. Payró. Esta última, ambientada en la “pampa de agua” tras las torrenciales lluvias que empantanaban la región, mantiene un estrecho diálogo con *La Gringa* (1904), una de las obras más celebradas de Sánchez: ambas giran en torno al debate que contrapone progreso y tradición y ambas abogan por una reconciliación de los términos en disputa. Un año después, en 1905, aparece *Marco Severi*, la más popular entre las obras de Payró y, sin lugar a dudas, su mayor éxito en taquilla. Echagüe y Giusti afirman que con ella y con *El Triunfo de los otros* “nace el teatro de ideas en Argentina” y subrayan su naturaleza “revolucionaria” (1956: XX). La escritura teatral será retomada por Payró a su vuelta de Europa con la comedia *Vivir quiero conmigo* (1923), el sainete *Mientraiga* (1925), *Fuego en el rastrojo* (1925) y *Alegría* (1928), pieza protagonizada por un clown circense convertido en un *pioneer* patagónico. Una vez más, el espacio literario es ocupado por personajes que encarnan el ideario social de su autor, llevando a escena cuestiones candentes que atañen a la sociedad argentina contemporánea. Se trata, en suma, de un teatro que, además de desligarse “del gaucho matrero” y abandonar “la parodia del sainete hispano” (García, 1961: 117), tiende a la elaboración de ideales colectivos y a participar activamente en el debate político de su tiempo. Así sucede en *Marco Severi*, cuyos resortes teatrales sirven a Payró para dramatizar una determinada situación social —la aplicación de la Ley de Residencia (1902)— y en la que el espacio escénico se convierte en escenario para la batalla dialéctica. La obra, al llevar a escena la

vulnerabilidad del inmigrante bajo la amenaza de expulsión, se hace eco de las reivindicaciones libertarias y comparte con ellas la concepción de la obra de arte como herramienta de praxis social, aunque sin comulgar con el *modus operandi* violento del anarquismo¹²⁸:

Payró no está con quienes opinan que lo primero es sembrar el desorden y la confusión. Él, como [Juan B.] Justo, entiende que es necesario esclarecer las mentes, sembrar ideas, despertar las conciencias; que la labor es de perseverancia. La tarea de educación es, ya lo dijo en sus conferencias de socialista militante, la primera y fundamental. (...) Serenar la sociedad, eliminar lo espurio, depurar la legislación de leyes retrógradas y de clase, es una de las primeras tareas que debe afrontar el escritor responsable. (...) Como el diario y la tribuna partidaria, utiliza el escenario teatral para plantear sus reclamos y provocar la discusión de problemas del momento. Siguiendo la ruta ibseniana, hizo teatro de tesis, que es teatro de ideas y de debate. En tal sentido la obra más representativa, del autor y de la escuela que él introdujo en nuestro país, es *Marco Severi*. (1961: 122-123)

La obra se convierte en un éxito rotundo, le merece los elogios de sus contemporáneos y equipara su prestigio al de Florencio Sánchez, que pocos meses antes había protagonizado con *La Gringa* otro éxito sin precedentes en la tradición nacional. En *Evocaciones de un viejo porteño*, Payró transcribe una carta que José Ingenieros le envía desde Europa, tras la noticia de su aplaudido estreno: “Ahora, querido Roberto, leo con emoción que *Marco Severi* triunfa con brillo inusitado entre nosotros para que nadie pueda dudar de tu talento que te he oído esparcir a borbotones en una sobremesa o entre dos chopps” (1952: 82). A pesar de la euforia inicial, la obra conoce en los años siguientes un progresivo abandono por parte de los lectores y de la crítica, debido quizás a la naturaleza combativa de un

¹²⁸ Aunque Payró no integra la nómina de los autores argentinos anarquistas, simpatiza con algunos de sus representantes y con algunos de los presupuestos del ideario libertario, tal y como testimonian sus colaboraciones en la revista *Martin Fierro*, dirigida por Alberto Ghiraldo. El autor de *Marco Severi* comparte con los colectivos ácratas preocupaciones sociales como la Ley de Residencia o la Ley de Defensa Social y cuestiona, a partir de casos célebres como el del dinamitero catalán Rull, la legitimidad de la pena de muerte.

texto que liga demasiado estrechamente su valor literario a la misma legislación que combate.

2.2.4 *Il fu Marco Severi*

La historia de Marco Severi, dramatizada por Payró en esta pieza teatral, tematiza la amenaza de expulsión y, por consiguiente, el riesgo de un segundo desarraigo —una suerte de exilio a la inversa, desde la patria de acogida a la patria de origen—, que concierne a un elevado número de extranjeros con un pasado “irregular” radicados en Argentina¹²⁹. Bajo el nombre de Don Luis Vernengo, dueño de un próspero negocio en Buenos Aires, se esconde Marco Severi, un prófugo romano perseguido en Italia por falsificador y anarquista; el cambio de nombre es solo el primer indicio de sus tentativas de inserción en tanto que “criollo nuevo” en suelo argentino. La nueva vida de Vernengo se corresponde con la de un personaje virtuoso, casado con una criolla y alejado de la praxis libertaria de su juventud; sin embargo, la denuncia de Benito, el chivato, detona el conflicto —núcleo de toda la armazón teatral— y obliga al protagonista a relatar su historia, quedando desvelada su auténtica identidad. La fatal anagnórisis arrastra al protagonista ante el Juez de Instrucción, personaje clemente aunque constreñido a aplicar la Ley de Residencia, según la cual “se podrá, por decreto, ordenar la salida del territorio de la nación, a todo extranjero que haya sido condenado o sea perseguido por los tribunales nacionales o extranjeros, por crímenes o delitos de derecho común” (Cané, 1899: 3). La obra de Payró disiente públicamente de la puesta en práctica de una iniciativa que, redactada por el político y escritor Miguel Cané, es concebida

¹²⁹ Solamente en la primera semana, tras la sanción de la ley en 1902, el número de las deportaciones asciende a quinientas (Oved, 1978: 275). Dicha medida no será derogada hasta 1958.

como arma legislativa para preservar el orden social a través de la “expulsión de los elementos de perversión que minan su organismo” (125)¹³⁰. La habilitación de esta ley, que se produce bajo el gobierno conservador de Julio A. Roca, supone un fuerte respaldo legislativo al modelo excluyente de nación que se ve apoyado por los diversos sectores del higienismo y la criminología desde finales del XIX. Según tal entramado ideológico, cuyo fin es revestir el cuerpo de la nación de medidas que lo protejan frente al propagarse de “agentes mórbidos” (Gacitúa 1894: 13), personajes como Vernengo-Severi son identificados como el elemento patógeno sobre el que resulta necesario practicar la profilaxis social¹³¹.

Con *Marco Severi*, Roberto J. Payró presenta ante el público argentino una obra de tesis que cuestiona la legitimidad de tales prácticas discursivas y que aboga, desde las tablas, por la derogación de dicha ley: la escenificación del conflicto, protagonizado por un ciudadano ejemplar de origen italiano, no es más que la traducción en clave dramática de un presupuesto ideológico. Los personajes que intervienen en la pieza, sus acciones y el contexto que demarca sus movimientos, funcionan como los *exempla* particulares de una argumentación en defensa del inmigrante, cuyos derechos de residencia son vulnerados por un decreto legislativo de dudosa ecuanimidad. La centralidad detentada por el inmigrante italiano a lo largo de toda la obra, así como la perspectiva ideológica sobre la que reposa su semblante dramático, son las razones que han motivado la

¹³⁰ Según argumenta Cané en la iniciativa que presenta al Congreso a pedido de la Unión Industrial en 1899: “Pero si, como pasa en estos momentos, nuestra tierra sirve de refugio a los anarquistas que vienen a rehacer, con el trabajo fácil que ella les ofrece, las cajas exhaustas de sus asociaciones criminales, la ley de expulsión servirá para evitar que sea con dineros ganados en suelo argentino, que se adquieran las bombas destinadas a matar ancianos, mujeres y niños indefensos, como en el Liceo de Barcelona o los puñales que han de partir corazones tan nobles como el de la emperatriz Isabel o el presidente Carnot” (1899: 124).

¹³¹ El estigma del extranjero criminal que recae sobre el protagonista de esta obra de Payró ha de leerse en relación con las teorías que, amparadas por las categorías científicas que hemos esbozado antes, convierten a estos sujetos en “monstruos sociales” (Gacitúa, 1894: 19), responsables de desestabilizar la vida ordinaria de la joven república.

inclusión de esta pieza dentro del corpus del presente capítulo, cuyo objetivo es rescatar imágenes alternativas del “gringo”, forjadas en la primera década de la centuria. Por consiguiente, de los cuatro elementos fundamentales que componen toda obra teatral —espacio, tiempo, personaje y público—, según la clasificación de José Luis García Barrientos (2001), en este análisis se dará prioridad al tercero de ellos.

El eje espacio-temporal que acompaña el desenvolverse de los hechos de *Marco Severi* se corresponde con el del Buenos Aires de principios de siglo, cuyas dinámicas sociales y políticas no serán reproducidas aquí por haber sido trazadas de manera exhaustiva en páginas anteriores. De este modo Payró construye un marco realista, situando frente a un entorno familiar al espectador de la época, capaz de reconocer el paisaje que se perfila sobre las tablas. El principio de verosimilitud se mantiene durante todo el desarrollo de la acción dramática con el fin de instar a su público a una toma de postura ante el conflicto que allí queda delineado; prueba de su éxito son las trifulcas que se producen tras las representaciones, en que el actor de Benito —el espía responsable del aprieto de Vernengo— es increpado e incluso agredido por los asistentes a la función, tal y como documentan varias críticas teatrales de la época. A lo largo de los tres actos, son dos las escenografías que sirven para el trasfondo teatral: “un vasto y antiguo almacén”, en los dos primeros, y “un saloncito de comisaría”, en el tercero. Las acotaciones que se refieren a ellas son escuetas pues la escena, en ambos casos, aparece despojada de cualquier elemento accesorio: el espacio dramático es imaginado como un plano desierto donde los pocos objetos que asoman están al servicio de las ideas. Así, la primera decoración presenta, en uno de los extremos del escenario, el taller tipográfico, con sus “máquinas y útiles de imprenta” en

funcionamiento, y, en el otro, el comedor de la casa de la familia Vernengo. La convivencia de ambos espacios, el laboral y el doméstico, complementa la caracterización de Severi, un personaje consagrado totalmente a la bienandanza de su negocio. Asimismo, el carácter inminente de la expulsión, la rapidez con que se suceden los acontecimientos —en menos de una jornada— imprime a la obra un ritmo de apresuramiento que concuerda con la idea de devastación instantánea provocada por la Ley de Residencia. Basta una orden judicial levantada por un delito prescrito para provocar el desmoronamiento de un núcleo familiar y convertir en ruina un negocio próspero.

El drama de Payró, estrenado en el Teatro Rivadavia por la Compañía Podestá¹³², construye una imagen irrefutable de un mundo, en que los términos de civilización y barbarie ocupan un lugar unívoco. El personaje de Vernengo representa a la víctima inocente, el cuerpo dramático encargado de conducir la tesis ideológica del autor y de conmover a su auditorio. Tal y como se infiere del título de la pieza, el *intreccio* teatral se concentra únicamente en su persona, cuya presencia en escena es constante: si no aparece en ella físicamente, el resto de personajes se encargan de mantenerlo presente refiriendo su modélica conducta. No quedan márgenes para ninguna acción secundaria, no existen zonas alternativas más allá de su conflicto personal y la amenaza de extradición viene a saturar el perímetro de toda la obra; la urdimbre entre Vernengo y su entorno es tan estrecha, su arraigo tan profundo, que los efectos de su posible expatriación afectarían al resto del elenco, dejando huérfano al hijo, viuda a la esposa y sin empleo a sus trabajadores:

¹³² En su primera representación, Blanca y Arturo Podestá son los que representan al matrimonio protagonista, conformado por Don Luis Vernengo y Teresa.

Antonio. — ¡Y es que Don Luis es tan bueno!

Juan. — ¡Más bueno que el pan! Ese sí que no se vuelve pura boca como otros patrones, que pasan por liberales y después... Ni fósforos! Ojalá que todos los que vienen de Europa fuesen como él. (1907: 8)

(...)

Benito. — Ya le dije señor Juez que era un alma de Dios, bueno como el pan y hasta medio tilingo. No se mete en nada. Siempre está con la mujer y el chiquilín, como un bobeta. Pero dice que quiere que todos en la imprenta sean felices y se hagan ricos junto con él. (76)

La ilustre trayectoria del protagonista se quiebra ante la confesión: “Yo no me llamo Luis, yo no me llamo Vernengo. Me llamo Marco Severi” (48); el personaje venerado esconde un pasado anarquista que justifica, a ojos de la ley, su expulsión de la nación en tanto que sujeto peligroso. A raíz de esa doble experiencia vital, el personaje de Vernengo se complejiza y la trama cobra espesor: “Soñaba que era otro hombre, que Marco Severi había muerto... Estaba tan seguro de ser bueno, de ser honrado...” (49). La pareja Severi-Vernengo imaginada por Payró ha de leerse, entonces, como el cuerpo ideológico que conduce la tesis en despliegue al término de la pieza, donde el Juez exclama: “¡Hay que enmendar esa ley!” (98). En este caso, el ideologema ve colisionar, en la identidad quebrada del protagonista, dos estereotipos de inmediato reconocimiento para el público de la época: por un lado, el del extranjero-anarquista-delincuente, cuya figura ha sido esbozada en detalle por las élites letradas más recientes; por otro, el del inmigrante-industrioso, cuya caracterización original se remonta a décadas anteriores.

En la pieza de Payró, la representación criminalizante se desplaza a favor de la ejemplarizante dado que la vida de Vernengo en Buenos Aires es prueba de su bien hacer: el que fuera un anarquista alborotador en Italia, ha encontrado en Argentina una oportunidad para medrar honradamente, cumpliendo con todos los requerimientos de nacionalización esperados del inmigrante por su segunda

patria. Marco Severi se convierte en Don Luis Vernengo al contraer matrimonio con una criolla, adoptar su lengua, asimilar sus hábitos culturales e invertir en un negocio que, además, prospera en beneficio de la comunidad que lo ha acogido. La natural integración del protagonista emparenta su figura con la de aquellas personalidades ilustres que Payró había reunido algunos años atrás en *Los italianos en Argentina*, en cuyas páginas los inmigrantes eran realzados como hombres “vigorosos, inteligentes, de salud completa, emprendedores y constantes en el trabajo” (1895: 10). Vernengo integra esa estirpe de hombres fuertes que participan en la construcción de la nación dado que, con su labor como agente de progreso, construye las bases para el futuro engrandecimiento de la República: “En este país bendito en el que he de vivir toda mi vida, donde están mis afectos, he tenido la suerte de que el trabajo me resultara generosamente fecundo” (1907: 25).

A ojos de esta investigación, a través de la pareja Severi-Vernengo se construye uno de los ideologemas teatrales de mayor complejidad y proyección de la época, puesto que en él se aglutinan dos representaciones del “tano” asociadas a estereotipos “contrarios”, según la ideología del grupo dominante. La grieta por donde se desdobra la identidad del protagonista se convierte en lugar de convergencia para las posturas enfrentadas en un debate central en la Argentina del Centenario, cuya resolución textual —en este caso, a favor del inmigrante— prefigura el fin del paradigma político dominante. Ante un contexto dominado por las voces de un nacionalismo atareado en la búsqueda de los valores primigenios de la argentinidad, Marco Severi representa un personaje disruptivo, cuya función principal es la de cuestionar el sistema de discriminación impuesto por las clases dirigentes. Frente a la heterogeneidad del cuerpo de la nación, Payró opta por una

solución integradora, en respuesta al exacerbase de prácticas excluyentes cada vez más virulentas. Como señala Alicia Aisemberg, Payró, ante la violenta fracturación del orden social, “se propone unir un universo dividido, disolver la antinomia inmigrantes-criollos” (1999: 66)¹³³. El personaje de Vernengo, al reunir en un mismo sujeto teatral a dos estereotipos concebidos como incompatibles por la dirigencia letrada de esos años, ensaya una reparación del lacerado nexo entre anarquismo y civilización, a la par que afianza la idea de integración entre criollos viejos y argentinos nuevos. Se trata, en suma, de una escritura teatral que recompone sobre las tablas un mapa de piezas fracturadas, a través de un cuerpo bifronte en el que conviven armoniosamente dos realidades que las élites criollas han fijado en términos de antagonismo.

¹³³ Alicia Aisemberg y María de los Ángeles Sanz distinguen dos variantes en la representación del inmigrante italiano en el teatro de tesis social: por un lado, el arquetipo del trabajador rural —aquel que aparece en *La flor del trigo* (1908) de José de Maturana y en *Madre tierra* (1920) de Alejandro Berruti—, y por otro el arquetipo del dirigente obrero —es el caso de Lorenzo, protagonista de *La fragua* (1912) de Armando Discépolo. A propósito de ambas obras, las investigadoras señalan la complejidad que subyace a la construcción del personaje del inmigrante así como la minuciosa atención que se le dedica. El problema del inmigrante, apuntan, es presentado “de un modo verdaderamente eficaz, desplegando las diversas imágenes que se habían elaborado socialmente alrededor de su figura, mostrándolo desde diferentes ángulos” (1999: 63)

2.3 EL ITALIANO CRIMINAL EN CARLOS MAURICIO PACHECO

Me miraron como a un polaquito malsonante, disonante, malsano, insano, insalubre, enfermizo, enclenque, achacoso, maltrecho, estropeado, resentido, dañino, nocivo, perjudicial, pernicioso.

Ricardo Piglia

2.3.1 Buenos Aires en un sainete

La obra teatral de Pacheco (1881-1924) comienza con el arranque del nuevo siglo. Al mismo tiempo que los dramaturgos Florencio Sánchez y Roberto Payró emprenden el camino de su consagración teatral, Pacheco estrena sus sainetes en las principales salas de Buenos Aires y al amparo de las compañías nacionales en auge¹³⁴. Su prolífica actividad en los albores del siglo xx lo convierte en “paradigma del sainetero entre 1910 y 1920” (Viñas, 1973: 54): su figura representa para el teatro popular lo mismo que Florencio Sánchez para el sistema culto. A diferencia de este, Pacheco, cuya escritura se limita al formato saineteril, ocupa un lugar de menor prestigio en la historia de la literatura nacional y, en consecuencia, sus obras han recibido una atención menor por parte de la crítica. Autor y obra, si bien han sido reconocidos como iniciadores del sainete criollo,

¹³⁴ La recopilación bibliográfica de Marta Lena Paz permite comprobar que Carlos Mauricio Pacheco, a partir de 1905, estrena sus sainetes en los escenarios más prestigiosos de Buenos Aires —el Teatro Nacional, el Teatro Apolo y el Teatro Argentino— y que sus elencos incluyen a actores como Luis Arata o Florencio Parravicini, los más célebres dentro de los repertorios populares.

esperan aún un estudio exhaustivo que dé cuenta de sus rasgos distintivos y de los aportes renovadores que determinan la evolución del género.

Aunque el nacimiento de Pacheco se produce en Montevideo —ciudad de residencia del padre, un porteño exiliado—, su vida y su obra se desarrollan en Buenos Aires. En el ambiente de la bohemia dorada de los primeros años del novecientos, además de participar en la fundación de la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos, sus ademanes son los de “un bohemio voluntario de elegante apariencia, que anima las veladas del Café de los Inmortales, La Armonía, El tropezón” (Pacheco, 1966: 6). Al igual que Armando Discépolo, debuta como actor bajo la dirección de Ezequiel Soria —sin ver prosperar su carrera teatral— y, como Payró, ejerce como periodista, en concreto como cronista teatral en *El País*, diario en el que ingresa gracias a la ayuda de Carlos Pellegrini¹³⁵. El ingreso de Pacheco en el mundo del teatro como dramaturgo se produce gracias a Pedro E. Pico, quien le invita a teatralizar su relato *Música criolla*, que será publicado en la revista *P.B.T.* Su estreno en 1906 por la compañía de los Podestá es el primero de una sucesión imparable de éxitos. A partir de ese momento, sus piezas ocupan un lugar central en las carteleras de la época y sus obras garantizan a los empresarios teatrales un éxito seguro de taquilla. De las setenta y ocho obras que escribe hasta 1924, *Los*

¹³⁵ En la figura de Pacheco se delinea, al igual que en las de Payró y Discépolo, la del “escritor profesional”, irreconciliable con aquella del “escritor gentleman”. Acerca de la profesionalización del intelectual, Altamirano y Sarlo puntualizan: “Cuando nos referimos a escritores profesionales (tanto en el Centenario como, con algunas variaciones, en las vanguardias del veinte) lo que define la cuestión no es la forma en que los escritores obtenían sus medios de vida (...). Se trata más bien del proceso de identificación social del escritor: hombres que dejaban de ser políticos y a la vez escritores para pasar a ser escritores que justamente en la práctica de la literatura afirmaban su identidad social. Los escritores del Centenario le dan un impulso decisivo a un proceso que había comenzado con el modernismo: el de la diferenciación de los escritores respecto de la «buena sociedad» y el de incorporación a la capa intelectual de hombres que no pertenecían a familias oligárquicas (aparecen entonces los primeros apellidos judíos e italianos de la literatura argentina)” (1997: 214).

disfrazados (1906), *El patio de Don Simón* (1908), *El diablo en el conventillo* (1915) y *Barracas* (1918) constituyen sus títulos más representativos¹³⁶.

El sainete que llega desde España a las costas argentinas lo hace en su forma primitiva, es decir, como pieza breve y reidera, sostenida sobre la comicidad de la caricatura y de los personajes estereotipados¹³⁷. Pacheco, continuador de la labor iniciada por los “primeros saineteros criollos” (Bremer, 1985) —entre ellos Nemesio Trejo y Miguel Ocampo—, será el responsable de separarse de los moldes peninsulares, fijar su nueva estructura e imprimir sobre ella sus rasgos característicos. “Un trasfondo de amargura, un fuerte determinismo” alejan su modelo —en palabras de su prologuista— “del sainete español y lo acerca al futuro grotesco criollo, del que puede considerarse un valioso antecedente” (Pacheco, 1966: 7)¹³⁸. El contexto socio-cultural en que Pacheco irrumpe con sus primeras piezas brinda las coordenadas idóneas para que se produzca tal afianzamiento: un paisaje urbano que muda, la incertidumbre provocada por la mezcla de criollos y extranjeros, el hacinamiento poblacional, las tensiones provocadas por la irrupción cosmopolita, la euforia del Centenario, los nuevos hábitos urbanos, el ascenso de las clases medias, la formación de un público de masas, el teatro por horas, la oferta y la demanda creciente del espectáculo comercial, funcionan como

¹³⁶ Para la sistematización y el comentario de la bibliografía completa del autor, véase Lena Paz (1963). Su recopilación crítica, que reúne los datos relativos a cada estreno, las modalidades de cada representación, los argumentos de las obras y las críticas periodísticas, supone una herramienta de gran utilidad a la hora de acercarse a un autor como Pacheco, emblemático dentro del género nacional del sainete criollo pero escasamente trabajado.

¹³⁷ El principal responsable en España de la renovación del género y de su estilización es Carlos Arniches (1866-1943), cuya obra delimita un antes y un después en el largo recorrido del sainete, preparando la transición del mismo hacia la tragedia grotesca. Para una historia del teatro breve en España, véanse Peral Vega (2000) y Huerta Calvo (2008).

¹³⁸ Acerca del consciente alejamiento de Pacheco con respecto al sainete de España, Raúl Gallo transcribe las palabras del autor: “Yo no soy un sainetero; ni el mejor ni el peor. Nuestra formación social impide que destaquemos al tipo noble que ha permitido a Ramón de la Cruz y a otros bellos ingenios, crear el sainete y la figura del sainete. Yo he tomado a tipos más o menos caricaturales de nuestro conglomerado violento y los he llevado a la escena, pero tratando en todas mis obras de salvar un aspecto moral o espiritual de esa alma anónima del pueblo” (1970: 167).

detonantes para la suplantación de los viejos temas y tipos peninsulares por otros que habitan en la Babel del Plata¹³⁹.

Pacheco, atento al entorno social, opta por las posibilidades de cambio que ofrece un género menor, tensiona sus límites marcados por la convención española hasta encontrar, dentro del mismo, un cauce de expresión propia¹⁴⁰. Atendiendo a la exigencia general de concretar un arte nacional, los sainetes de Pacheco acogen las vicisitudes de la vida argentina que le son contemporáneas. Sus piezas, hoy leídas como documentos de archivo, en la época de su estreno reprodujeron sobre las tablas situaciones cotidianas en los escenarios urbanos: la modorra de los cafés nocturnos, las trifulcas entre cónyuges dentro del conventillo, las tardes en el circo, la euforia y la ruina en el hipódromo de Lomas, el cosmopolitismo reinante, las muchedumbres en el Hotel de Inmigrantes, los enredos en los cafés y las milongas, pero sobre todo en los barrios que nacían en las orillas de la ciudad, de los cuales La Boca del Riachuelo constituye el más frecuente de sus paisajes. A través de sus tipos, se reproduce la ciudad entera y los barrios aparecen ante los ojos de los espectadores —muchos de origen inmigrante— que abarrotan los teatros a principios de la centuria. La ciudad se instala, en pequeña escala, sobre el escenario, desde donde hablan también los recién llegados y donde los conflictos que median entre extranjeros y criollos se corporizan. Tal oposición recorre toda su obra: así, *Pan amargo* y *Barracas* escenifican un conflicto obrero, *El Patio de don Simón* una pugna generacional entre hijos argentinos y padres inmigrantes, *Los*

¹³⁹ Según Mariano Bosch, el sainete ha de considerarse como la primera genuina encarnación de la argentinidad: “la producción verdaderamente nacional, aquella en que el espíritu criollo independizado en absoluto de la influencia extranjera, se manifestaba con caracteres propios admirables era el sainete, el entremés, la petipieza, donde hasta los bailes con que terminaban, estaban lanzando efluvios de patria argentina pura” (1969: 18).

¹⁴⁰ Para un panorama completo del origen y evolución del género y una detallada ubicación de Carlos Mauricio Pacheco en las coordenadas teatrales de su época, véanse Gallo (1970) y Pellettieri (1996 y 2008).

tristes una pelea entre trabajadores extranjeros y una caterva de atorrantes criollos¹⁴¹. El mismo Pacheco escribe al respecto:

Pocas sociedades como la nuestra ofrecen el múltiple y babilónico entrecrozar de tipos y de aspectos, y en la tramitación de esta raza el compacto vivir jadeante determina curiosas modas caricaturales por la fuerza expresiva del contraste cosmopolita, tan dócil a la caricatura, desde el gesto a la fonética. Pero el espíritu es grave, es una inquietud sin alegría. Por eso el teatro de observación directa trata de equilibrar lo grotesco y lo trágico auscultando el momento social. El teatro representativo e histórico que haya dado sus puntos aún mal saboreados, participa del viejo género español denominado sainete pero está lejos de ser un remedo ni presenta verdadera afinidad por aquél. (Pellettieri, 1996: 106)

2.3.2 Teatro de cambalache

Distintos críticos han sugerido la estrecha vinculación que existe entre el desembarco masivo de inmigrantes en el puerto de Buenos Aires y el amplio desarrollo que conoce el género del sainete en los escenarios nacionales. Pacheco, cuya inserción en el campo intelectual se produce en los años en que la república prepara los festejos de su Centenario, opta por afincarse dentro de un género, el sainete, que, junto con el grotesco criollo, representa —según Luis Ordaz— “la expresión dramática por excelencia de la etapa inmigratoria” (1980: 414). Gracias a Pacheco —aunque también a Enrique Buttaró, Carlos R. De Paoli y Alberto Vaccarezza, entre otros—, polacos, turcos, rusos, gallegos e italianos irrumpen en

¹⁴¹ Añade Susana Cazap: “Pacheco no solo introdujo en este sistema textual desde lo inmanente cambios importantes que lo nacionalizaron y lo apartaron del estímulo externo que significaba el sainete español, sino que desde sus metatextos persiguió la defensa del papel del dramaturgo y del género popular que producía” (Pellettieri, 1996: 104). El artículo de Cazap analiza las polémicas mantenidas por Pacheco en defensa del sainete con dos agentes del campo intelectual de la época: Florencio Parravicini y Antonio Saldías. De ellas se infiere la renuncia de Pacheco al éxito fácil conseguido a través de la nota caricatural, su alejamiento de los caracteres clownescos, la defensa del carácter literario de sus piezas y la posibilidad de dialogar con el microsistema culto realista, así como de estetizar a sus personajes.

los escenarios criollos, instalándose en un espacio cuya tradición les es ajena; allí son también advenedizos, personajes teatrales que reproducen sobre las tablas la impostura que protagonizan los extranjeros dentro de la urbe¹⁴². Tal invasión de la escena —explica Pacheco— quiebra el “trazo cómico” que marca la convención saineteril, pues viene a traslucir la “trágica sensación de la vida inquieta y desbordada de fiebre de conquista, que agita al inmigrante básico” (Ordaz, 1980: 421).

Luis Ordaz, en su rastreo de la complejidad del sainete criollo más allá del pintoresquismo de sus tipos y ambientes, distingue en él dos líneas mayores que se complementan: la primera y más temprana es la que conforman autores locales como Nemesio Trejo, Ezequiel Soria y García Velloso, con los que el sainete porteño se empieza a distanciar de los patrones heredados del género chico peninsular; la segunda, inaugurada por *Canillita* (1902) y *El desalojo* (1906) de Florencio Sánchez y continuada por Carlos Mauricio Pacheco, es la que determina una ulterior renovación del género, a través de la individualización de sus máscaras y estereotipos¹⁴³. Los autores de las petipiezas con bailes, coro y recursos zarzueleros ceden su lugar a los saineteros más jóvenes, intrépidos en su exploración de los personajes y dispuestos a traspasar los límites de su mera apariencia caricaturesca. Según la lectura de Pellettieri, un sainete como *Babilonia* (1925) “excede largamente” la que fuera su aspiración fundamental de

¹⁴² La irrupción inicial se produce dentro de los marcos del “sainete como pura fiesta” y es la que lleva a escena el conventillo verbenero, con tipos y conflictos estereotipados cuya finalidad reidera se resuelve en una especie de *commedia dell'arte* a la criolla.

¹⁴³ Según Pellettieri, la diferencia entre el sainete español y el criollo se radicaliza cuando el género abandona sus formas primitivas para dar lugar a formas textuales nuevas: la tragedia grotesca, en el caso español, y el grotesco criollo, en el caso argentino. La diversidad “se advierte en todos los niveles de la obra dramática, concluyendo que las soluciones del grotesco criollo concretan el primer teatro argentino moderno. Por su parte, las del género español, se incluyen dentro de una tradición textual ligada en más de un sentido al «teatro de humor» que décadas después llevarán adelante Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura” (1989: 120).

entretenimiento, al presentar una “versión polémica de los problemas del inmigrante con el medio social” (1999: 83). Los protagonistas de Armando Discépolo se deshacen definitivamente de la manoseada máscara del cocoliche, su ser ya no se entronca con el del tipo genérico, pues en cada uno de ellos radica un conflicto de índole existencial que lo individualiza y lo distingue del resto. Pellettieri, atento a esta ruptura, esquematiza la evolución del género en tres estadios: “del viejo sistema (el sainete) al sistema nuevo (el grotesco criollo), pasando por el sainete tragicómico” (1999: 84). De cada una de las etapas, Pellettieri distingue los rasgos que las definen y nombra a sus representantes: el “sainete como pura fiesta” —el de Alberto Vacarezza— se vertebra sobre un conflicto esquemático, que suele redundar en lo sentimental, con personajes a menudo inmigrantes que hablan el idioma risible del cocoliche, con la finalidad de entretener a su auditorio (1999: 85); el sainete tragicómico —representado por *Babilonia*— que marca una superación de la dimensión festiva en favor de la reflexividad, una intensificación de la fórmula lingüística del cocoliche y una mayor contorsión de los personajes; y como última fase de tal progresión, el grotesco criollo —hallazgo de Armando Discépolo— en que los conflictos entre individuo y sociedad se encarnizan, los personajes se encogen en la angustia existencial de que son portadores y los diálogos “se adelgazan hasta convertirse en tenue confidencia” (Viñas, 1973: 16)¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Mientras Viñas (1973) confirma que escribir grotescos significa asumir un compromiso y defender una postura política, Pellettieri advierte cómo, en las fases anteriores del sainete como “pura fiesta” y el sainete tragicómico, los personajes pueden leerse como cuerpos ideológicos. En la primera de esas fases, en la construcción paródica de la imagen del inmigrante subyacen las versiones xenófobas tan extendidas en los años de entresiglos, mientras que en el caso del sainete tragicómico de *Babilonia* se construyó “una imagen del inmigrante que excedía su situación, que incluía a toda la sociedad y que esa imagen se originaba, y a la vez, trasuntaba, su valoración ideológica social de la realidad sintetizada en la obra: el concepto ideologema del cambalache, del amontonamiento y de la confusión” (1999: 92).

En ese tránsito del sainete hacia su refinamiento como grotesco criollo, Pacheco tiene un papel central pues, además de refundar sus marcas tradicionales, insiste en el trabajo estilístico y de teatralización necesarios para modelar los elementos inmediatos de la realidad social. “Todos los tipos de mis sainetes” — expresa el autor— “son sacados de la realidad pero nunca los presenté tal como los vi. Por sobre ellos puse un baño de idealismo. Busqué entre esas vidas oscuras y torpes, el rayito de sol” (Pellettieri, 1996: 106). Existe, entonces, en el dramaturgo, una clara conciencia acerca de la posibilidad de intervenir en la construcción de sus personajes, cuya variedad se incrementa a medida que el género amplía sus dominios.

Por lo que se refiere al personaje del “gringo” en el sainete, no existen estudios que hayan dado cuenta de manera minuciosa de las variantes de su estereotipización y de los elementos que participan en su construcción ideológica¹⁴⁵. Ante tal vacío y ante las tipologías resultantes de cada caracterización, cuya variedad no permite agruparlas aquí, este trabajo ha optado por ocuparse de *Los disfrazados* —la pieza más popular de Pacheco— con el propósito de examinar las representaciones del “tano” que allí confluyen. A modo de premisa, conviene recordar que el sainete ha sido tradicionalmente considerado un género idóneo para la construcción de estereotipos urbanos, cuya complejidad y proyección es en ocasiones mayor de lo que se esperaría de tales piezas breves. En el primer sainete criollo, sus autores, aprovechando las estructuras paródicas y carnalescas del género, incorporan, a través de sus tramas y personajes, visiones

¹⁴⁵ Las únicas investigaciones que hemos logrado rastrear son las de Viñas (1973) y Pellettieri (1999), ambas centradas en el caso de Discépolo. Para un estudio exhaustivo del cocoliche en el contexto del sainete, véase Blengino (2005); el autor, a través de una serie de listados de vocablos italianos que se filtran en el teatro popular argentino, demuestra la riqueza y el largo alcance de tal intromisión lingüística.

ideológicas disconformes con las directrices marcadas por la cultura hegemónica. No cabe duda entonces, de que, como apunta Pellettieri, “el sainete colabora en la construcción de nuestra nacionalidad durante y después de la inmigración” (2002: 206). Por lo que respecta a las obras de Pacheco, y aunque no contamos con los materiales suficientes para reconstruir su visión sobre la cuestión inmigratoria, es posible entrever en ellas una mirada conciliadora. De la mayoría de sus sainetes, se desprende un enfoque positivo de los inmigrantes que, al irrumpir en escena como sujetos industriosos y emprendedores, se sacuden las marcas caricaturales que la tradición del primer sainete les ha asignado¹⁴⁶. Así sucede en *Los fuertes* (1922), cuya acción se desarrolla en el Hotel de Inmigrantes y cuya trama exalta el espíritu de trabajo y las ansias de progreso de los recién llegados; *La patria grande* (1910), que escenifica a una familia de andaluces antes de partir hacia América y proyecta en su silueta el motor de la riqueza del país que los acogerá; *La recova* (1912), donde individuos de distinta procedencia —“la Oriental, la Turca, Don Amadeo, Doña África, el Inglés”— son retratados vendiendo su mercadería en el paseo de Julio; y *La Tierra del Fuego* (1922), cuyo espacio es el patio de la Penitenciaría de las Heras, y entre cuyos personajes destacan Stefano, por su bonhomía y generosidad, y otro italiano, el anarquista Leonardini, por la ecuanimidad de sus actos.

¹⁴⁶ Este desplazamiento del grupo de personajes “débiles” al de los “fuertes” será frecuente en otros sainetes de la época, en que el inmigrante abandona su papel de personaje caricaturizado y pasa a investirse de autoridad. Algunos de los casos que hemos podido rastrear son *Cuervos caseros* (1905) de Luis Pascarella, *La fábrica* (1910) de Tito Livio Foppa, *El arlequín* (1910) de Otto Miguel Cione, *Los inmigrantes* (1921) de Filippis Novoa y *El gringo Barattieri* (1921) de Alberto Novión.

2.3.3 Zonzo o tigre: el disfraz de Don Pietro

La razón que justifica la inclusión de *Los disfrazados* en el corpus de esta investigación tiene que ver con la complejidad implícita en la construcción del personaje del “tano”, de la que creemos se desprende una valoración ideológica del entorno que disiente de aquella representada por el discurso de la dirigencia criolla. *Los disfrazados* (1906) —pieza de enorme circulación en la época y rescatada por la crítica moderna por el salto de renovación que le impone al género— consagra a su autor definitivamente en la escena nacional. Su estreno en el Teatro Apolo supone un éxito tan desmesurado que la obra se mantiene en cartel durante varios meses y las salas dedicadas al sainete recurren a ella, durante los siguientes años, como pieza de reposición. *Los disfrazados* marca un hito en la evolución del género pues, según la clasificación de Osvaldo Pellettieri, delinea el “modelo” del sainete tragicómico reflexivo (2002: 209), aquel que marca una superación del “sainete como pura fiesta” y experimenta una intensificación de su componente reflexiva; en este estadio, añade el investigador, la principal invención es “lo patético”, que aparece en alternancia con lo cómico¹⁴⁷. En efecto, en este texto de Pacheco, cuya textura se ve marcada por el cruce entre las convenciones del primer sainete y la emergencia de los trazos que prefiguran su desvío hacia el grotesco criollo, hace su irrupción el contenido amargamente existencial¹⁴⁸. La

¹⁴⁷ Otros títulos que conforman tal paradigma son, según Pellettieri: *Los políticos* (1887) de Nemesio Trejo y *Canillita* (1902), *El desalojo* (1906) y *Moneda Falsa* (1907) de Florencio Sánchez. La caracterización que les brinda es la siguiente: “A nivel de la intriga el sainete reflexivo se puede definir como un texto de desarrollo patético con elementos melodramáticos —la coincidencia abusiva, la pareja imposible— con un desenlace esperadamente trágico que significa una pérdida total para el protagonista. El texto es modulado por la reflexión del personaje embrague” (1999: 92).

¹⁴⁸ Para Luis Ordaz, *Los disfrazados* constituye el antecedente más valioso de la especie del grotesco criollo al imponer en ella “la alternancia y fusión de contrastes que Pirandello habría de llevar, algo más de una década después, a la cima del teatro contemporáneo” (1965: 16). Por su parte, apunta Pellettieri: “El pasaje del sistema viejo (el sainete) al sistema nuevo (el grotesco

inmigración, puntualiza Blas Raúl Gallo, resulta un factor indispensable para explicar la aparición de esta inédita cadencia: “La influencia de los inmigrantes de la baja Italia, abundante y concentrada en barrios, se manifestó con tanta agudeza que el paso del sainete al grotesco se hizo inevitable” (Ordaz, 1980: 421). Ante estas evidencias acerca del impacto que supone la presencia del extranjero en el paisaje urbano y, en consecuencia, en el paisaje teatral —un anclaje que determina la saturación del primero y la “barroquización”¹⁴⁹ del segundo—, surge la necesidad de una mirada más atenta sobre el personaje del “tano” y, en concreto, sobre los cambios intratextuales que participan en su separación del molde genérico hasta convertirlo en un personaje individualizado.

Si bien críticos como Pellettieri, Ordaz y Viñas han resaltado la importancia de *Los disfrazados* dentro del contexto teatral argentino, no se ha realizado ningún estudio que ahonde en la dialéctica que en ella se establece entre inmigración y enmascaramiento; este aspecto, en nuestra opinión, forma parte del debate de ideas propio de la década en que se inscribe y resulta determinante para el inminente desarrollo del canon del grotesco criollo —donde la máscara esconde el rostro de sus personajes¹⁵⁰—. En *Los disfrazados*, un inmigrante italiano de nombre Don Pietro ocupa el centro de una trama que ilumina, a través de un juego de máscaras y disfraces, las tensiones que definen sus vivencias en la Argentina de principios de siglo. El sainete, al hilvanar texto y contexto, no solo se convierte en

criollo) constituyó un largo proceso que empezó a partir de la condición reflexiva del sainete de Carlos Mauricio Pacheco” y que es continuada por Discépolo en colaboración con Mario Folco y Rafael de Rosa en *El movimiento continuo* y *Mustafá* (2002: 458).

¹⁴⁹ Es preciso recordar aquí las palabras de David Viñas, según las cuales “el grotesco —en tanto flexión o distorsión dificultosa y ornamental— puede interpretarse como el «barroco del sainete»: como queja, como agresión, como infracción del «equilibrio» de la regla oficial” (1973: 89).

¹⁵⁰ Claudia Káiser escribe al respecto: “Si este teatro (el grotesco criollo) reconoce en el ser humano una dimensión interior, también reconoce que está preso bajo una máscara; ahogado por la postura que la necesidad de vivir y funcionar dentro de la sociedad le obliga a asumir” (1977: 57).

espejo de un mundo marcado por el conflicto, sino que participa activamente en la construcción de su horizonte ideológico. La idea de fondo que allí cobra forma tiene que ver con una sociedad travestida, donde la disimulación se impone como mecanismo de defensa, dentro y fuera del mundo del conventillo. Los discursos de los sectores dirigentes acerca de los extranjeros —primero contruidos sobre un prisma idealizador, después criminalizante— han terminado por afantasmarlo; la identidad del “gringo” —un individuo de por sí desorientado por su doble pertenencia— se vuelve aún más difusa, quedando su imagen pública expuesta a los intereses de repoblamiento o de argentinización del país que los acoge. Esa posición intermedia, marcada por el conflicto y la incertidumbre, es reproducida en el interior del espacio del sainete, a partir del cual Borges intuye los puntos de contacto entre discurso teatral y discurso ideológico:

En el sainete nacional, los tipos del gallego y el gringo son un mero reverso paródico de los criollos. No son malvados, lo cual importaría una dignidad; son irrisorios, momentáneos, nadie. Se agitan vanamente: la seriedad de morir les está negada. Esta fantasmidad corresponde a las seguridades erróneas de nuestro pueblo con tosca precisión. Eso para el pueblo es el extranjero: un sujeto imperdonable, equivocado y bastante irreal. (Vacarezza, 1993: 32)

El *dramatis personae* de la pieza que aquí se estudia nos sitúa frente a un amplio espectro de personajes, varios de cuyos nombres remiten al lector al universo de la gringada: Don Pietro, Malatesta, Pelagatti y Cocoliche. La acción del sainete, que se desarrolla en un único acto, tiene lugar en “Buenos Aires, una tarde de carnaval”. La acotación inicial vierte una mirada sobre el entorno espacial de la que se desprende una actitud autoral de deliberada estilización:

Patio de un inquilinato. (...) No es el conventillo porteño sucio y complicado. Es un patio donde el autor toma sus apuntes de vida popular sin necesidad

de taparse las narices. Hay en el ambiente cierto aseo, cierta limpia alegría de día de fiesta, que no se encuentra en las oscuras vecindades cosmopolitas. No es, pues, el conventillo propiamente. Son unos cuantos tipos que en la tarde carnalesca mueven ante los ruidos cómicos de la calle, el respectivo cascabel interno (1954: 13)

Aparentemente, la armonía reina en el ambiente, donde pululan —con ademán despreocupado— un gran número de personajes: gauchos, vecinos, curiosos y cocoliches en torno a un gaucho cantor. En principio, los elementos que aparecen en escena parecen remitir a los recursos tradicionales del “sainete como pura fiesta”: el ambiente externo del patio del conventillo, la música del coro, la animación y las bromas de los tipos allí congregados, su caricaturización, etc. Los primeros en entrar en escena son tres paisanos —Paisano 1º, Paisano 2º y Paisano 3º— seguidos de un Cocoliche. Este intenta —“colocándose en el centro de la escena” y con “voz aflautada”, según reza la acotación— continuar la payada de los anteriores con los siguientes versos: “Arroz con leche / Me quiere casar / Con una muchachita... / ¡qui sparanza!” (15). Ante la torpeza en la versificación y el afeminamiento de su voz, los gauchos viriles lo interrumpen con los gritos: “¡Vivan los hijos de la pampa!” (15)¹⁵¹. Se traza entonces una primera zona de exclusión: Cocoliche, al fracasar como payador, queda fuera del espacio simbólico de la fiesta ocupado por los criollos. La comicidad provocada por sus versos sin rima cobra una mayor proyección pues el ninguneo que sufre por parte del resto del grupo prefigura el violento devenir de los acontecimientos que siguen¹⁵². Otro episodio

¹⁵¹ Jorge Salessi recuerda que, frente a la cultivada masculinidad del gaucho, ciertas prácticas discursivas de principios de siglo asocian la figura del invertido a las legiones mediterráneas: “Italianos, modelos o seductores, eran en este discurso un origen del mal degenerador y extranjero que llegaba, invadía, como una enfermedad y como una fuerza política que, de no ser controlada en las instituciones regeneradoras argentinas, podía transformarse en una patología social y cultural” (1995: 276).

¹⁵² Sobre la construcción del personaje del Cocoliche, escribe Blengino: “La imperfección del lenguaje del inmigrante (núcleo humorístico del sainete) tiene su correspondencia cómica en el

de fracaso comunicativo —agravado por un final a palos— es el que protagoniza el “gringo” Pelagatti, que entre en escena disfrazado de rey, escoltado por sus condes —“vestidos ridículamente de pluma, capa y espada”— y hablando en cocoliche:

PELAGATTI- Tenese que vire, que É cuestione re familia. ¡Un prime mío ese conde n'Italia!

HILARIO- ¿Se esconde en Italia?

PELAGATTI- Cuestione re familia. (28)

El malentendido entre Pelagatti e Hilario reincide en el progresivo parcelamiento de los individuos que habitan el conventillo, cada vez más separados por las barreras dialectales. En este caso, la marginación se explicita a través de una trifulca en que un grupo de gauchos hace pedazos los trajes de los condes y destrona al rey “gringo” del carnaval.

Entre todos los personajes, Don Andrés ocupa un lugar relevante por ser el personaje embrague, es decir, el portador de la tesis del autor y aquel que, por tanto, conduce las líneas de reflexión. Para Don Andrés, el carnaval es “una pavada” porque “todos vivimos disfrazados” (19), en “un mundo de locos y encaretados” (17)¹⁵³. La otra función desempeñada por Don Andrés es la de ayudante de Don Pietro, personaje de refinada caracterización, cuya actitud en escena denota una aparente serenidad y ensimismamiento: “sentado frente a la puerta, con dolorosa indiferencia, apoya la barba en la palma de la mano y fuma en su pipa” (15). En medio de la algazara general, el “tano” permanece silencioso, imperturbable ante el escándalo que llega de la calle y las increpaciones de los vecinos, que lo toman por loco y por cornudo: “Está completamente azonza. Mientras él se lo pasa

comportamiento inadecuado del inmigrante, y por tanto al que habla cocoliche, caricatura de un lenguaje, le corresponde un personaje que es la caricatura de un personaje normal” (2007: 124).

¹⁵³ Se trata de una idea predominante en los sainetes de Defilippis Novoa. Para un estudio de la máscara en la pieza *He visto a Dios*, véase Aldama Ordóñez (2014).

contemplando su pipa, la mujer anda de farra con el otro”, explica Malatesta (20). Sus únicas palabras “Miro l’humo...”, repetidas mecánicamente, contrastan, tal y como percibe Rosalía, con el parloteo de Malatesta “que no hace más que hablar...” (18). Este último irrumpe en escena “haraganeando y cantando”: “Hijo del pueblo te oprimen cadenas. Esta injusticia no puede seguir” (18). Su conducta se corresponde con la del atorrante pues, aunque propaga —sin éxito— el mensaje libertario entre los habitantes del conventillo, la vagancia es su característica predominante: “Yo prefiero no hacer nada... ¡Cuestión de ideas!” (19). La sorpresa del espectador se produce cuando este personaje con nombre italiano revela su identidad: se trata de un joven proletario criollo, empleado en el taller de Chinchino, de temperamento inofensivo, amante de las letras y cuyo nombre real es Correa¹⁵⁴. Este efecto inesperado pareciera cuestionar una asociación común en la época, aquella que, como se especificada en el capítulo introductorio, elabora una correspondencia directa entre inmigración, anarquismo y peligrosidad. Entre los últimos parlamentos de Malatesta, es preciso resaltar aquí el que apunta a la simulación como proceder constante en el mundo del arrabal: “Yo me puse a riflesionar. ¿Sabes? Como no tengo nada que hacer... Y he pensao que es cierto, que a cada rato nos disfrazamos porque andamos fingiendo cosas” (34). De esta manera, la caída de la máscara de Don Pietro se produce tras varios episodios —la anagnórisis de Malatesta, el destronamiento de Pelagatti y la marginación de Cocoliche— que revelan la problemática identidad de sus vecinos. Don Pietro, que en principio no participa en la mascarada general, encubre más que ninguno su

¹⁵⁴ En la época, el nombre de Malatesta, además de ser reconocido como italiano, es identificado inmediatamente con el de uno de los principales difusores y propagandistas de la causa anarquista en Buenos Aires, Enrico Malatesta.

auténtico rostro; su disfraz es, entre todos, el más invisible, quizás por estar su urdimbre ceñida al cuerpo que lo viste¹⁵⁵:

Mire come me tratan la quente. (...) Todos sa rien e me miran co'l desprecio porque yo no grido, perque miro l'humo siempre. E soy un povero disgraziato que non tengo fuerza per gridar come un leone (...). E que non puedo ne trabajar ne vivir perque tengo cá dentro la tormenta... Osté vería, allá in l'imigraciún, cuando que venimo del mío paese... Entonces sí, era l'idea del trabaco e de la fortuna. E yo tenía la fuerza per mové la tierra... ¡Ahora non vargo in pito! ¡No siento mase come ante la volontà! (23).

Es a lo largo de este parlamento cuando se produce la caída de la máscara. Al fracturarse el molde que lo contenía, emerge el llanto amargo: el dolor ligado a la condición de inmigrante, la ruina del presente, los estragos de la vejez, la merma de las fuerzas, las burlas y el escarnio de su comunidad. Tras la catarsis, Don Pietro lleva a cabo el crimen pasional y asesina, ante el asombro de los vecinos y los espectadores, a su principal contrincante, el amante de su mujer. Al final del sainete, aparece en escena el verdadero Don Pietro —“el tigre disfrazado” (42)— y, junto a él, cobra relieve el auténtico conventillo, un universo de rivalidades y antagonismos que reproduce en miniatura al conjunto de la sociedad argentina. En su interior, el “gringo” Don Pietro representa el paradigma del disfrazado: con la máscara, el protagonista burlado congela su rostro, fijada su expresión en un único plano inmóvil; sin ella, se quiebra la tipificación, quedando invalidado el falso estereotipo de zonzo y cornudo. El personaje doliente emerge, entonces, con una sacudida que no puede no ser violenta: son los zarpazos de un “gringo infeliz” en actitud defensiva ante los vecinos que lo azuzan. Don Pietro, el que llegara a América como hombre emprendedor, ha desarrollado un instinto criminal,

¹⁵⁵ Según Raúl Gallo, “la ciudad cosmopolita, el torrente inmigratorio, siempre renovado” impiden a Pacheco trabajar con arquetipos: “La caricatura del inmigrante, la falacia del malevaje, la esterilidad del guapismo arrabalero, enmascaran el rostro doloroso de una verdad miserable que crece incesante junto al desnivel de las clases” (1970: 170).

provocado, según parece apuntar Pacheco, por el contexto hostil que le depara la vida en el nuevo continente. La miseria, el hacinamiento y la purga racial son identificados como los factores sociales que explican tal degeneración, ensombreciendo la legitimidad de los patrones criminalizantes y patologizantes que manejan las élites letradas: en este (con)texto, el acto de barbarie es precedido por un afán civilizador. Así, a partir del género menor del sainete, y a través de una perspectiva que se adentra en las causas sociales en detrimento de las explicaciones esencialistas, Pacheco cuestiona los estereotipos fijados por una oligarquía en decadencia que busca, en vano, excluir del cuerpo social a los “otros”, los argentinos nuevos que lo habitan. Para ello imagina a un personaje enigmático, burlado por los vecinos del arrabal y ubicado en un entorno de falsas apariencias que parecieran reproducir el mutuo desconocimiento entre “tanos” y criollos. El final trágico de la trama ratifica el conflicto que acompaña el penoso arraigo del nuevo habitante del país, aquel en que vuelven a confundirse dos estereotipos, el de la civilización y el de la barbarie¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Según la perspectiva de Raúl Gallo, el dramaturgo “comprende que la suerte del gringo esta irremisiblemente ligada a la del nativo. El conflicto entre ambos, si bien real, será, por lo tanto, transitorio” (1970: 170).

2.4 EL ITALIANO ANARQUISTA EN ARMANDO DISCÉPOLO

Max. – ¿Mateo, dónde está la bomba que destripe el turrón maldito de España?
El Preso. - Señor poeta, que tanto adivina, ¿no ha visto usted una mano levantada?

Valle Inclán

2.4.1 Vida entre bambalinas

Los hermanos Discépolo ocupan un lugar de amplia visibilidad en la escena argentina durante las primeras décadas del siglo xx; el mayor, Armando, conocido como el inventor de una fórmula teatral sin antecedentes en el país —el grotesco criollo—; el menor, Enrique, como *habitué* de una bohemia deslumbrada por las letras, también de inclinación grotesca, de sus tangos¹⁵⁷. Los Discépolo, desde los espacios de la escritura dramática y musical respectivamente, aúpan al inmigrante sobre el escenario, inventando para ello una expresión sofisticada que logra sustraer a los “gringos” de la jerga tipificada asignada por el sainete y que, al mismo tiempo, signa el salto cualitativo de sus composiciones. En la mirada que ambos dirigen hacia los espacios del arrabal y, de manera sistemática en el caso de

¹⁵⁷ Los documentos inéditos de Enrique S. Discépolo, rescatados por Norberto Galasso, señalan sus lazos de amistad con distintos miembros de la bohemia porteña: entre ellos, Facio Hebequer, grabador y litógrafo, el pintor de La Boca, Quinquela Martín, el escultor italiano Agustín Riganelli o el músico Juan de Dios Filiberto (Galasso, 1986: 58). El compositor de tangos Cátulo Castillo, en su remembranza de Discepolín “frecuentador del alba”, escribe: “He buscado en distintos cancioneros de habla castellana y sigo sosteniendo que Discépolo es netamente original. En la forma y en el contenido, especialmente en este último. No conozco canciones de ningún lugar del mundo donde se haya cantado de ese modo la tristeza y la soledad del hombre contemporáneo” (109).

Armando, hacia las comunidades de italianos confinados en la ciudad, las circunstancias familiares funcionan como zona de detonación. Sus biografías se entrelazan con aquellas de las oleadas de inmigrantes que desembarcan en Buenos Aires en los años de la era aluvional: el padre, un músico napolitano, se casa allí con una criolla, Luisa de Luque, instalándose en el barrio céntrico de Once¹⁵⁸. En la humilde casa familiar, y tras la repentina muerte de ambos progenitores, Armando se queda al cargo de sus tres hermanos pequeños, Rodolfo, Otilia y Enrique¹⁵⁹. Allí, en ese espacio bullente de las orillas porteñas, el mayor de los Discépolo —que solía enorgullecerse entre amigos de sus orígenes de “tano”— trabaja en sus primeras tentativas teatrales, marcando el inicio de una carrera que dará a la dramaturgia argentina alguna de sus piezas más genuinas¹⁶⁰.

Armando Discépolo (1887-1971), al igual que muchos de sus contemporáneos, forja fuera de los círculos universitarios su bagaje intelectual, a través de lecturas en solitario y que son compartidas, después, en las reuniones de los cafés literarios que animan la vida metropolitana de la época. De las múltiples tertulias porteñas, aquella que cuenta con la asiduidad de Armando Discépolo es la

¹⁵⁸ Bajo el semblante de Stefano, protagonista de uno de los grotescos mejor logrados, podría esconderse la figura del padre, que lamenta por boca del personaje: “Yo no tengo qué cantar. El canto se me ha perdido, se lo han llevado. Lo puse a un pan... y me lo he comido” (1967: 20).

¹⁵⁹ Norberto Galasso defiende una controvertida tesis según la cual la atribución a Armando Discépolo de los grotescos criollos es errada. En su libro *Fratelanza*, se reúnen varios materiales a través de los que se intenta demostrar, a propósito de las obras maestras de *Mateo*, *El organito* y *Stefano*, la paternidad de Enrique. Al hermano menor, afirma Galasso, “le pertenece o, por lo menos, le corresponde un rol fundamental en la creación del género denominado grotesco” (2004: 13). Según esta investigación, el fin inesperado a mediados del treinta de la carrera autoral de Discépolo solo puede explicarse a partir del distanciamiento de los hermanos: el año 1936, en que se pone fin a la escritura de grotescos, coincide con el alejamiento de Enrique de la Argentina. Por su parte, ni Luis Ordaz ni Osvaldo Pellettieri ni David Viñas cuestionan la paternidad de Armando sobre el grotesco. Ordaz, en alusión a las declaraciones de Galasso, escribe: “Aparte de algunas alusiones que pueden resultar sugestivas, no se poseen elementos de prueba valederos”; al mismo tiempo, ensalza la figura del hermano músico, capaz de realizar “en el tango lo que Armando logra con el grotesco criollo” (1981: 423).

¹⁶⁰ Osvaldo Pellettieri señala que son las obras del “grotesco introspectivo” —*Relojero* (1934) y *Cremona* (1935)— las que “preanuncian la aparición de formas que tienen que ver con la primera modernidad del teatro porteño” (1996: 44). Asimismo, su relectura de *Muñeca* (1924) la presenta como una “pieza transgresora del sistema teatral del veinte en la Argentina y como el primer texto de marcada intertextualidad con el grotesco italiano” (58).

ubicada —según relata su amigo Roberto Talice— en “la esquina de Pichincha y Rivadavia” el baluarte intelectual al que acudían entre otros Rafael J. de Rosa y Mario Folco (1986: 9)¹⁶¹. Junto a estos, estrena sus comedias asainetadas —las menos logradas de toda su producción teatral— y otras como *El movimiento continuo* (1916) o *Mustafá* (1921), en las que se empiezan a entrever algunos rasgos de los inminentes grotescos criollos¹⁶². La etapa de formación del dramaturgo coincide con un momento de fuertes debates en el panorama político: son los turbulentos años del Centenario en que se producen interferencias constantes entre literatura y política y en que la concepción de la obra dramática como práctica social subyace a muchos de los modelos teatrales observados por el joven dramaturgo. Es preciso recordar que no solo Discépolo, sino también Pacheco y Payró, si bien cada uno de ellos en distinta medida, dialogan con el sistema del teatro culto de Florencio Sánchez¹⁶³, trabajando también bajo el influjo de la práctica teatral anarquista, sólidamente arraigada en el medio local gracias a la producción de Alberto Ghirardo, su más alto representante. En relación a las escrituras dramáticas libertarias como parte esencial del paisaje cultural en que se insertan los autores estudiados en este capítulo, Viñas recuerda “la interiorización del discurso de origen anarquista” en el caso discepoliano (1973: 55)¹⁶⁴.

¹⁶¹ Para un mapa detallado de las peñas y cafés literarios en el Buenos Aires de la primera década del Centenario, véase Federico Mertens (1948).

¹⁶² Para un análisis de esta etapa de transición en la evolución autoral de Discépolo, véase Osvaldo Pellettieri (1989).

¹⁶³ La textualidad de Florencio Sánchez, tras el estreno de *La pobre gente*, *La gringa* y *Barranca abajo*, “hace valer su productividad: se constituye en modelo que genera otros textos. Crea un sistema” (Pellettieri, 1987: 28).

¹⁶⁴ Son muy escasas las alusiones a los puntos de convergencia entre la dramaturgia discepoliana y la práctica teatral anarquista de principios de siglo. Una entre las escasas referencias que se ha encontrado es el siguiente apunte de Pellettieri: “La obra de Discépolo participa también del ambiente anarcorromántico que va modulando su personalidad de escritor en esta primera etapa” (1987: 26).

La temprana vocación de Armando Discépolo por el teatro y su total consagración a la actividad dramática lo llevan a aproximarse a los escenarios desde frentes distintos: después de sus primeros pinitos como actor, se dedica durante dos fecundas décadas a la escritura teatral, que abandona a partir de 1934. Tras el estreno de *Relojero*, su último grotesco, por parte de la compañía de Luis Arata, Discépolo se aleja de la creación para dedicarse de manera exclusiva al ejercicio de dirección, adaptación y traducción teatral de obras clásicas y contemporáneas¹⁶⁵. Entre las posibles clasificaciones de la escritura discepoliana establecidas por la crítica especializada, se ha optado aquí por la propuesta de Luis Ordaz, que establece una división en cuatro fases (1981: 417): una primera que incluye las “obras de conflicto sentimental” en las que se perfila una “inquietud crítica al medio”; una segunda en que se “cuestionan estructuras” y se persigue “la protesta social”; una tercera de “piezas reideras”, con “altibajos” estilísticos notables, y una cuarta integrada por las obras imprescindibles del autor, sus “grotescos criollos”, en torno a cuyo eje se construye el periodo canónico de su teatro. Los títulos de *La fragua* (1912) y *El vértigo* (1919), que han sido seleccionados aquí como corpus de trabajo, integran el segundo de estos cuatro núcleos trazados por Ordaz; en ellos, aunque se prefiguran ya algunas constantes del teatro grotesco de los años veinte, la voz autoral no ha encontrado aún una dimensión propia y gravita alrededor del sistema teatral culto inaugurado por Florencio Sánchez y Roberto Payró.

¹⁶⁵ Como ya he señalado, el silencio autoral en que se encierra el mayor de los hermanos Discépolo a partir de mediados del treinta despierta las sospechas de Norberto Galasso, según el cual no existen rasgos de continuidad entre las obras grotescas de *Mateo*, *Stefano* y *El organito* y el resto de sus piezas teatrales. Para Galasso, tal abismo estético solo puede explicarse a partir de la colaboración en las mismas de su hermano menor, que “aporta los rasgos grotescos que luego signarán el perfil de sus tangos” (2004: 33). Entre los tangos con amplio sentido grotesco, Galasso recuerda los títulos “¿Quévachaché?”, “Cambalache” y “Soy un arlequín”.

En lo que se refiere a las obras que Discépolo lleva a escena como director, cabe destacar la recurrencia del nombre de Luigi Pirandello: *Esta noche se recita improvisado* en 1936, *La nueva colonia* en 1937, *Enrico IV* en 1948 y *Así es si le parece* en 1957. Sin duda, las obras del dramaturgo siciliano, a cuyos viajes de Italia a la Argentina se dedicará un capítulo en la tercera parte de esta investigación, tuvieron una influencia notable en la formulación del grotesco criollo. Con el propósito de rastrear la presencia del intertexto pirandelliano en la dramaturgia rioplatense, varios críticos se han ocupado de resaltar los puntos de contacto entre las concepciones del personaje en las obras del siciliano y en las de Discépolo. Entre tales indicios, ocupan un lugar destacable aspectos como la coexistencia de tragicidad y comicidad en una fusión de contrarios, el negro pesimismo que tiñe el orbe teatral y la constante dramática del hombre circunscrito a una experiencia atormentada¹⁶⁶. En el rastreo de otros diálogos intelectuales soterrados en la escritura discepoliana, Luis Ordaz apunta a la literatura rusa como otro enclave particularmente fecundo, que permite alinear la postura ideológica de Discépolo con aquella detentada por los autores del grupo de Boedo:

¹⁶⁶ Para el rastreo del “grotesco”, inaugurado en Italia por Luigi Chiarelli, y del teatro de Pirandello en la escena nacional, véanse Blanco Amores de Pagella (1965), Monner Sans (1954) y Erminio Neglia (1970). Este último extiende sus estudios sobre la influencia de Pirandello al teatro de vanguardia de los treinta y a la época de posguerra, ubicando en el círculo de los admiradores del maestro italiano a Defilippis Novoa, Alejandro Berruti, Enzo Aloisi, Vicente Martínez Cuitiño, Roberto Arlt y Armando Discépolo (1970: 135). Al respecto escribe Claudia Kaiser-Lenoir: “Si enfrentamos el teatro *grottesco* de los italianos al grotesco criollo, las afinidades aparecen de inmediato. Ambos tratan de desmontar los mitos que esta sociedad ha mantenido como absolutos. El problema ontológico y gnoseológico que culmina con Pirandello se insinúa también en las obras argentinas. En ambos teatros el problema del individuo frente a lo social se manifiesta en un juego donde el dualismo máscara-rostro alcanza una pluralidad de niveles” (1977: 59). Por su parte, Blanco Amores, a raíz de la incorporación del problema de la autonomía del personaje, señala la influencia pirandelliana en *Trescientos millones* (1932) de Arlt y en *Nada de Pirandello, por favor* (1937) de Enzo Aloisi.

Don Armando resulta un personaje vital de su propia galería de grotescos. Un ser descarnado, con espíritu anárquico, uno de los intelectuales más inquietos de su época, bastante pesimista y profundamente sentimental. En su formación aparecen los autores rusos, Dostoievski, Andréiev y, sobre todo, Tolstoi; los ideólogos del anarquismo que conforman en él un cristianismo generoso y libertario. (1981: 410)

Tanto la matriz realista que atraviesa la escritura de Discépolo, como su “espíritu anárquico y pesimista” o el marcado interés de sus textos por los sujetos de las napas inmigratorias aproximan su cosmovisión dramática a aquella que se desprende de los escenarios narrativos acogidos, en la literatura proletaria de la década del veinte, por un Elías Castelnuovo o un Leónidas Barletta. Los seres grotescos de sus piezas se asemejan en su brusca gesticulación a los locos inventores de Roberto Arlt y los interiores marginales del arrabal porteño recuerdan a los trazados por Nicolás Olivari, Gustavo Riccio o Álvaro Yunque en sus ciudades gringas¹⁶⁷. David Viñas, que se sitúa entre los primeros en identificar esta línea de engarce, señala a propósito del sainete —punto de partida hacia el grotesco— cómo este “aparece impregnado por la misma mancha temática de Boedo: conventillos, borrosas y agresivas figuras de inmigrantes, escenografías barriales, obreros, huelgas, encierro, penumbra” (1973: 42)¹⁶⁸.

¹⁶⁷ En este sentido cabe recordar la idea de Carlos Giordano (1981) según la cual la literatura de izquierda de principios de siglo sirve de antecedente a la literatura de temática social de los autores de Boedo en la década del veinte. Aunque en su nómina el autor no incluya a Discépolo, creemos que obras como *La fragua* o *El vértigo* han de ubicarse entre tales piezas precursoras. Si bien en la segunda parte de la presente investigación se precisará este linaje a partir de la constelación de autorías inmigrantes en estudio, es preciso recordar aquí la ligazón de Enrique Santos Discépolo con el grupo de pintores y litógrafos comprometidos conocidos como los Artistas del Pueblo. Discepolín participa en el mundo de la bohemia junto a Juan Palazzo, Adolfo Bellocq, Agustín Riganelli, Abraham Vigo, Guillermo Facio Hebequer y Quinquela Martín, jóvenes que constituyen un claro precedente cultural del movimiento de Boedo.

¹⁶⁸ Viñas (1973) es también el primero en desarrollar el parentesco entre *El movimiento continuo* y *Los siete locos*, trazando una línea de continuidad entre Armando Discépolo y Roberto Arlt. Por su parte, Sylvia Safta desbroza en un artículo reciente las *Aguafuertes porteñas* publicadas por Arlt, reconstruye su postura como crítico teatral y demuestra la atención con que el periodista sigue los estrenos discepolianos (2000).

2.4.2 Inmigración y grotesco

Para este capítulo, se han seleccionado dos textos olvidados de Armando Discépolo: *La fragua* (1912) y *El vértigo* (1919), obras menores de un dramaturgo capaz de dar, a partir de los años veinte, con una especie teatral ajustada a la circunstancia sociopolítica que atraviesa el país. La canonización del autor, puesta en marcha a finales de los años sesenta —tres décadas después de que este diese por concluida su carrera autoral—, se concreta con la publicación de catorce de sus obras, revisadas por el mismo Discépolo y prologadas por David Viñas, en 1969¹⁶⁹. Tal reedición y puesta en conjunto, si bien pone el peso del análisis en la evolución de la poética del grotesco, no descuida el primer estadio de su dramaturgia y, marca el arranque de una mirada renovada que convierte a Discépolo en un referente para la escena de los años setenta y ochenta¹⁷⁰. Discépolo, ubicado por Viñas en el mismo nivel de trascendencia que Roberto Arlt, “pasa de ser un autor superado, casi ausente en la cartelera teatral porteña” a ocupar “el estatus de autor canonizado”, como observa Osvaldo Pellettieri (1987:8).

Aunque el análisis central que aquí se propone tiene por objeto registrar la presencia de la figura del “tano” e indagar en su construcción ideológica en dos de las escrituras más tempranas de Discépolo, es oportuno dedicar algunas líneas previas a la relación que se da entre la masiva presencia de inmigrantes italianos en Buenos Aires y la concreción de la estética del grotesco criollo. Entre los personajes más logrados dentro de la misma despuntan varios de origen italiano:

¹⁶⁹ En esta edición se incluyen las dos obras que aquí nos convocan —*La fragua* y *El vértigo*— junto a las siguientes: *Entre el hierro*, *El movimiento continuo*, *Mustafá*, *Hombres de honor*, *Levántate y anda*, *Muñeca*, *El organito*, *Patria nueva*, *Stefano*, *Relojero* y *Amanda* y *Eduardo*. Quedan excluidas de la selección *Babilonia* y *Cremona*, dos de sus piezas que más han interesado a la crítica.

¹⁷⁰ A partir del rescate de Viñas, la vigencia de Discépolo se mantiene hasta la actualidad, tal y como demuestra la constante reposición de sus grotescos en las carteleras nacionales, quedando olvidadas sus escrituras más tempranas.

el cochero Miguel en *Mateo*, Stefano en la pieza que lleva por título su nombre, Saverio en *El organito* pero también Don Chicho, creación de Alberto Novión, el Maestro Nicola de Rafael José de Rosa o Carmelo de Defilippis Novoa. A propósito de las innegables interferencias entre texto y contexto, Luis Ordaz escribe: “resulta notable la insistencia con que los protagonistas de las obras de mayor significación del grotesco criollo son de procedencia itálica; lo que no es una casualidad” (1965: 15)¹⁷¹. Por su parte, Erminio G. Neglia recalca que “el italiano del sur es el personaje que más se reproduce en el grotesco criollo. (...) El meridional, en la tragedia o en la alegría, reacciona instintivamente exteriorizando sus emociones con gestos y expresiones faciales y cambios repentinos de humor que a hombres de otros medios parecen excesivos” (1975: 9)¹⁷².

En las piezas de Discépolo, se corrobora esta preferencia por el personaje del “gringo”, al que coloca sobre el escenario para dramatizar las historias de sus familias, las consecuencias imprevistas de la gesta migratoria y los previsibles enfrentamientos generacionales entre padres “tanos” e hijos argentinos. Se trata de obras que fijan su mirada sobre el entorno inmediato y cuyo afán es dar con una expresión para estos apátridas, liberarlos de sus encuadres convencionales y construir para ellos una impronta teatral menos estereotipada que la que define a muchos de los personajes “tanos” que, desde principios de siglo, abarrotan las tablas porteñas. A diferencia del sainete, el grotesco brinda al inmigrante un vasto campo para el despliegue del conflicto interior: al arrinconarse sobre sí mismo, la

¹⁷¹ Luis Ordaz recuerda las palabras de Discépolo, que justifica su escritura de grotescos por “puro tano que es” (1981: 422).

¹⁷² En su enumeración sobre los caracteres distintivos del grotesco criollo, el primero según Neglia es el rescate del personaje del inmigrante del género saineteril, al que “convierte en protagonista de sus obras más representativas” (1975: 7). Al respecto, añade: “Es el temperamento del italiano la inspiración directa del nuevo género en el Río de la Plata” y recuerda que la oportunidad de registrar esos modos particulares de habla y gesticulación, para algunos autores como Discépolo o Defilippis, “les era proporcionada por sus mismas familias de ascendencia italiana” (8).

marginalidad del protagonista se radicaliza, el lenguaje termina de fracturarse en una jerga casi indiscernible y el patio se vuelve gruta. Son, en la óptica de Viñas, las contradicciones vividas en los años del yrigoyenismo las que enmarcan las escenas discepolianas: “el mito del fracaso del inmigrante y el mito del gaucho eliminado” aparecen superpuestos en los años veinte (1973: 83). La escritura de grotescos se convierte, entonces, en cauce para ahondar en la caída de los mitos fundacionales, entre ellos el que ha convocado a miles de italianos a las orillas platenses para que estos sean impugnados, después, como los responsables de una ciudad masificada y en decadencia, debido al supuesto afán materialista de los recién llegados. Se trata de una dramaturgia nueva que surge contemporáneamente a la constelación de autorías inéditas —las de Fernando Gualtieri, Juan Palazzo, Gustavo Riccio, Roberto Mariani y José Portogalo—, que ensayan desde el arrabal su integración nacional, su paso de “gringos” a argentinos, a través de su incorporación en el campo literario nacional. En *Mustafá* (1921) —con que se ingresa ya en el recinto del grotesco—, el personaje de Gaetano, expresa su entusiasmo ante tal “mescolanza”¹⁷³:

¿La razza forte no sale de la mescolanza? ¿E dónde se produce la mescolanza? Al conventillo. (...) Porque éste ese no paíse hospitalario que te agarra toda la migracione, te la encaja a lo conventillo, viene la mezcolanza e te sáleno a la calle todo esto lindo mochacho pateadore, boxeadore, cachiporrero, e asaltante de la madonna. (1969: 258)

Para explicar la emergencia del grotesco, David Viñas apunta en su tesis —tal y como sintetiza su título *Grotesco. Inmigración y fracaso*— a la coyuntura generacional que se da entre 1920 y 1930. El puente que permite el tránsito desde

¹⁷³ En nota preliminar, y a propósito de los turcos, italianos y gallegos que habitan en este pieza, Discepolo afirma: “Ellos, vivos, ayudaron a componer esta patria nuestra maravillosa; todos agrandaron sus posibilidades llegando a sus costas desde todos los países del mundo para hacerla polifacética, diversa” (1969: 247).

el sainete al grotesco se construye sobre los desvíos del impacto inmigratorio: la dislocación “estancia-chacra-arrabal” que experimenta el extranjero sirve como imagen de una tierra que primero es “prometida” y después “bloqueada” (Viñas, 1973: 29). El grotesco vendría, por tanto, a canalizar la expresión de un doble fracaso: el del mito de la inmigración y el de la concepción de progreso promovida por los planes liberales. Añade Viñas, a propósito de *Babilonia*: “la inmigración se ha venido significando como condicionante de hombres grotescos. El inmigrante, por lo tanto, se ha convertido en grotesco a causa de su trabajo, su avidez de dinero y su fracaso. O, para definirlo, el grotesco es la caricatura de la propuesta liberal” (78). A través de las familias gringas, encerradas en la alteridad de sus jergas de cocoliche, se pone en escena el descalabro de las expectativas del recién llegado; sus sacudidas y atoramientos escénicos delinean las trayectorias en caída de sus protagonistas.

La derrota colectiva que afecta a estos conjuntos familiares es espejo del profundo pesimismo con que Discépolo calibra las obstrucciones de la cuestión nacional —situación sin visos de resolverse armoniosamente, a diferencia de lo propuesto por Florencio Sánchez en *La Gringa* o Payró en *Marco Severi*—. En el teatro de Discépolo, recuerda Viñas, la alternativa dramática siempre coincide con la “convicción ¡aquí, los dos no cabemos!” (115) pues, si bien durante los años de gobierno radical se produce la progresiva integración de los inmigrantes en una incipiente clase media, no deja de advertirse el esencial confinamiento de muchos de sus miembros. De ahí, quizás, el éxito de esta fórmula teatral ante el nuevo público, aquel perteneciente a uno de los dos grupos en que se divide la sociedad porteña: el de los “plebeyos” frente a los “tradicionalistas que pretenden restaurar los modelos del 80” (32). Según Viñas, ante tal pugna, “el grotesco dice, en fin, lo

que el proceso inmigratorio no formula por ser un sufrimiento sin voz” (1973: 15)¹⁷⁴. Para Viñas, los narradores y poetas de Boedo no consiguen encontrar la expresión para este drama; con Discépolo, en cambio, “el malestar de una época se ha transformado en palabra”, traduciendo en escena “la sofocada elegía del progreso liberal” (59).

2.4.3 Anarcos, curdas y meretrices

El acercamiento de la crítica a los personajes discepolianos se ha decantado principalmente por aquellos que figuran en sus piezas mayores. Viñas (1973), Ordaz (1981) y Pellettieri (1996), a propósito de Miguel, Stefano o Cremona, han abundado en su logradísima jerga de cocoliches grotescos, en sus ademanes tragicómicos y en el replegarse de sus vidas siempre frustradas. El análisis que se propone para las siguientes páginas, en cambio, versa sobre los personajes de origen inmigrante que accionan sus primeras tramas teatrales, una serie de tipos que serán desplazados a un segundo plano por los fantoches que protagonizan sus obras maestras en los años veinte. En ese primer estadio de la actividad de Discépolo como dramaturgo se inscriben *La fragua* (1912) y *El vértigo* (1919), dos piezas menores desde el punto de vista literario y sistemáticamente soslayadas por parte de la crítica y de los lectores¹⁷⁵. Ambas, acogidas con moderado entusiasmo

¹⁷⁴ “El grotesco resulta la izquierda concreta de Boedo: no solo por la toma de conciencia colectiva a través de la conciencia individual de Armando Discépolo, sino por expresar la más profunda y válida expresión literaria del fracaso de la inmigración propuesto por el liberalismo” (Viñas, 1973: 134). En la segunda parte de esta investigación, esta aseveración se verá puntualizada a través del rescate de algunas de las voces que, si bien olvidadas por la historia literaria argentina, detentan ese lugar de enunciación supuestamente desierto.

¹⁷⁵ Una de las pocas excepciones es la de Pellettieri (1987), que dedica el primer volumen de la reedición de las obras del autor al análisis de esta primera etapa de su producción dramática, en concreto a los siguientes títulos: *Entre el hierro*, *El rincón de los besos*, *La fragua*, *El reverso*, *El vértigo* y *Mateo*. En los otros dos volúmenes de la misma colección, que incluyen un trabajo de

por parte del público de la época, han quedado fuera del proceso de revalorización impulsado por la lectura de David Viñas, en la que se rescata la figura de Discépolo como la responsable de un gesto definitorio para la entrada de la modernidad en la escena argentina: el paso de la pintoresca fórmula del sainete a la forma barroca del grotesco criollo¹⁷⁶. Basta una lectura superficial de ambas obras dramáticas para identificar en ellas los tanteos de un autor novel que pretende incorporarse dentro del sistema teatral culto inaugurado por Florencio Sánchez en los primeros años del siglo. En esta primera etapa de su producción teatral, enmarcada entre 1910 y 1923, Osvaldo Pellettieri entrevé remanentes del realismo y de la estética naturalista de fin de siglo, hasta el punto de afirmar que los episodios literarios de *La fragua* y *El vértigo* se pueden interpretar “como una reescritura de estas convenciones y de los tópicos fundamentales, especialmente en lo relativo a la temática social” (1987: 34).

Sin embargo, son varias las razones que han motivado la inclusión de estas obras como parte del corpus de esta investigación y tienen que ver con: 1) la posición que ocupa el “tano” en sendas piezas como centro del conflicto dramático que allí tiene lugar; 2) la función reparadora implícita en la osamenta ideológica que rige la representación de estos personajes extranjeros; 3) su dialogar con los estereotipos del italiano dinamitero o borrachín y la gringa prostituta, puestos en circulación desde finales de siglo; 4) el alto valor testimonial de las piezas, cuyas tramas mantienen un profundo anclaje en la coyuntura político-social inmediata. El

reedición más ambicioso que el de Viñas, se incluyen sus grotescos: *Hombres de honor*, *Muñeca*, *Babilonia*, *Patria Nueva*, *Stefano* y todas sus obras en colaboración con Rafael de Rosa y Mario Folco: *El viaje aquel*, *El novio de mamá*, *Mi mujer me aburre*, *El guarda 323*, *El movimiento continuo*, *La ciencia de la casualidad*, *Conservatorio “La Armonía”* y *El chueco Pintos*.

¹⁷⁶ “El grotesco es la interiorización del sainete. También podría decirse que es el barroco del sainete o el sainete dialectizado: el universo de los patios, de los bailongos y del pintoresquismo inmediato y ágil de 1910 se transforma paulatinamente en el mundo sumergido y maniático de Babilonia o Mateo. Es el tránsito del optimismo y del apogeo liberal a la fisura de 1930” (Viñas, 1973: contratapa).

interés de esta indagación por los protagonistas de ambas piezas —todos ellos marcados por su origen italiano— orienta nuestra búsqueda hacia la carga ideológica desplegada por sus cuerpos pre-grotescos y, en consecuencia, hacia las mecánicas de colisión que se establecen entre el “gringo” y la sociedad argentina durante los años del Centenario. Al tomar tales semblanzas teatrales como ideologemas, se reconocerán los estereotipos frecuentes en la época —el del anarquista agitador, el del inmigrante curda o el de la italiana amancebada— soterrados en un texto que parece perfilar una advertencia acerca del difícil arraigo del inmigrante en suelo argentino. El anclaje de estos tipos marginales en la primera fila del elenco dramático anuncia el interés del autor por los conflictos de integración que atañen a las clases inmigrantes, a la par que define su postura ante los sectores políticos enfrentados. Con las palabras que David Viñas escribe a propósito de las obras que aquí se inquieren, damos paso a nuestra reflexión:

En *La fragua* por primera vez —tangencialmente pero con precisión— se designa a esa suma de datos embrionarios como «grotesco, amargamente grotesco». El fracaso de la huelga en tanto «doblega» a «ese tipo firme, altivo, poderoso» surge como motivación inmediata en el condicionamiento y en la aparición del «borrachito». (...) En *El vértigo* el antiguo borrachito, el marginal derrotado se llama Silvestre (...). El marginal ya no se realiza en lo tangencial dramático; diría, se despega de la escenografía, se contempla a sí mismo, comenta sus actitudes y su inoperancia y se dispone a vivir sobrellevando su miseria y se adelanta hacia el proscenio. El borrachito del coro, pues se va desprendiendo, «desatando» en dirección a la zona protagónica. De corenta se transforma en vocero. (1997: 47-48)

2.4.3.1 Lorenzo y Santa

Los protagonistas de *La fragua* (1912) —los miembros de una familia gringa afincada en Buenos Aires— constituyen la primera prueba de que la presencia del inmigrante italiano en el teatro de Armando Discépolo no queda

circunscrita a sus grotescos: los hermanos Santa y Lorenzo, y el hijo de este, Avvenire, conforman el primer grupo familiar de origen extranjero en una pieza del autor. La obra, ambientada en Buenos Aires en la “época presente” —según precisa la acotación—, se estrena en un momento crucial para la política argentina; si por un lado, la capital rememora con entusiasmo los festejos de su Centenario, por otro, parte de la población celebra en 1912 la aprobación de la Ley Roque Sáenz Peña, que decreta el sufragio secreto y obligatorio y que, pocos años después, llevará al poder al jefe del radicalismo, Hipólito Yrigoyen. Discépolo, al igual que otros dramaturgos y saineteros de su época, asiste al desmoronamiento del sistema oligárquico, horadado en distintos flancos por las ideas revolucionarias que, desde finales de siglo, se propagan entre las clases obreras y abarrotan los circuitos intelectuales de la bohemia porteña¹⁷⁷. Por tanto, no sorprende que la marca del discurso libertario aparezca adherida a esta pieza del primer teatro discepoliano, cuyo autor seguramente haya asistido a las representaciones del teatro anarcoide en auge en aquellos años¹⁷⁸, haya leído las páginas del *Martín Fierro* (1904-1905) y, sobre todo, haya registrado en su entorno inmediato las consecuencias provocadas por las Leyes de Residencia y de Defensa Social sobre las familias de la inmigración. Nora Mazziotti, que sostiene la existencia de algunos

¹⁷⁷ Cabe recordar lo apuntado al respecto en la introducción, esto es, la sucesión de continuas luchas obreras y la intensa actividad gremial desplegada a lo largo de toda la década del Centenario. He aquí la instantánea del momento histórico de Alain Rouquié: “La agitación anarquista crece. Sangrientos atentados empañan la euforia que acompaña la preparación de las fiestas del Centenario. Huelgas cada vez más frecuentes y seguidas marcan, de 1907 a 1911, el ascenso de un movimiento obrero organizado y combativo. La brutalidad de la represión enrarece aún más el clima social ya pesado” (1981: 65).

¹⁷⁸ Juan Suriano recuerda que en la Argentina de comienzos de siglo, el anarquismo se constituye como un “movimiento político-cultural” que pone las bases para la formación de una cultura local de izquierdas (2001: 26). En ese contexto, se producen estrenos memorables como el de *Primo Maggio* (1892) y *Senza Patria* (1902) de Pietro Gori, *Alma gaucha* (1906) de Alberto Ghirardo, *¡Ladrones!* (1897) y *El desalojo* (1906) de Florencio Sánchez, además de aquellos promovidos por los distintos grupos filodramáticos creados con el propósito de difundir los principios libertarios. Para un cuadro detallado de las características del teatro anarquista en Buenos Aires, véanse Golluscio de Montoya (1996) y Ansolabehere (2011).

puntos de contacto entre *La fragua* y dos obras de Ghirardo, *Alma gaucha* (1906) y *La columna del fuego* (1913), considera que la pieza de Discépolo pertenece también a la modalidad del drama anarquista, por construirse “en base a esta ideología”¹⁷⁹. *La fragua*, “una de las primeras sobre el sindicalismo argentino” (Pellettieri, 1987: 245), dramatiza un episodio de huelga y, a raíz de la incorporación de tal referente social, se produce la acogida en la misma de algunas máximas del credo libertario. El texto, integrado por Viñas en la estirpe del de *Marco Severi* (1973), deja entrever además una concepción didáctica de la práctica teatral cuya finalidad, netamente proselitista, es la de despertar el compromiso entre sus espectadores.

Los espacios en que transcurre la acción son dos, según una división que parece reproducir el enfrentamiento que atañe a los personajes que en ella intervienen. En el primer y tercer acto, la acotación describe un mismo lugar — “una casita de arrabal, pobre pero bien cuidada” (1987: 185) —, mientras que en el intermedio la acción se desplaza a “un lujoso despacho” (207). La dicotomía espacial participa en la caracterización de los dos grupos de patrones y obreros, antagonistas en un episodio de protesta abocada al fracaso¹⁸⁰. Lorenzo y Santa, dos hermanos de origen italiano, conforman la pareja que sostiene la acción dramática: él actúa como líder de los ideales de justicia social y como portavoz de los trabajadores de la fábrica, mientras que ella desempeña un papel secundario como

¹⁷⁹ Se trata de una ideología que, añade Mazziotti, “tanta gravitación tuviera en la conformación política de los sectores obreros durante la última década del siglo XIX y las primeras del XX” (1989: 65). Si bien no concierne a esta investigación estipular si *La fragua* constituye un drama libertario, se quiere subrayar aquí la incorporación a la misma de un evidente discurso de matriz anarquista, determinada seguramente por la plena actividad de los círculos ácratas de aquellos años.

¹⁸⁰ En los años posteriores al Centenario, los episodios de huelga se hacen cada vez más frecuentes hasta culminar en los sucesos de la Semana Trágica en 1919. La huelga funciona como *leitmotiv* de un gran número de sainetes que hacen de la protesta sindical un motivo dramático recurrente. Algunos títulos son *La fábrica* (1908) de Tito Livio Foppa, *Cuervos caseros* de Luis Pascarella (1915), *Barracas* de Carlos Mauricio Pacheco (1918) y *La ciudad incrédula* (1919) de Roberto Cayol.

la amancebada de Gustavo, el hijo del patrón. En el trasfondo de la pieza se advierte el mismo peligro que se cernía sobre el personaje de Marco Severi: la reciente legislación argentina, según la cual se “podrá ordenar la expulsión de todo extranjero cuya conducta pueda comprometer la seguridad nacional, turbar el orden público o la tranquilidad social” (Cané, 1899: 3). Santa, que advierte a su hermano del peligro de destierro con una frase lapidaria —“No eres de esta tierra y la Ley es dura con el extranjero”—, termina por ceder a los requiebros de Gustavo, su pretendiente. Como moneda de cambio, le ruega a este: “Sé bueno con Lorenzo y seré tu compañera” (1987: 219). Las prevenciones de su hermana no salvan a Lorenzo del exilio, del que logra regresar furtivamente para encontrarse con un panorama desolador: su esposa Carlota arrejuntada con el capataz de la fábrica y su hermana convertida en la concubina de Gustavo. El clímax dramático se alcanza con la pregunta de Lorenzo: “Pero entonces, ¿está podrido todo?” (242). Acto seguido, el protagonista huye con su hijo, Avvenire, y cae el telón. La trama corrobora así una de las observaciones apuntadas por Luis Ordaz: el desencuentro sentimental constituye “una de las constantes del teatro no grotesco de Discépolo” (1981: 417). Los enredos amorosos permiten, en este caso, el discurrir de una acción que se encuentra paralizada por la huelga, episodio que viene a reproducir en escena dos aspectos particularmente conflictivos de la realidad del momento: las luchas sociales y las consiguientes medidas de represión.

La pareja de “gringos” compuesta por los hermanos Lorenzo y Santa, situados en el centro del conflicto dramático, descansa sobre una sólida armazón ideológica; de este modo es posible relevar aquí, al igual que en los textos de Payró y Pacheco, una correspondencia directa entre cuerpo teatral e ideologema. Quizás el espesor político que atañe a sus figuras explique el predominio de la dimensión

discursiva sobre la acción en el interior del texto: tanto Lorenzo como Santa se sirven de largos parlamentos para exponer y participar en el conflicto en marcha¹⁸¹. En las razones expuestas por Santa para justificar su amancebamiento, asoma uno de los estereotipos más frecuentes y de mayor desprestigio para la mujer extranjera: el de prostituta¹⁸². Santa, nombre parlante con el que Discépolo caracteriza positivamente a la gringa, es una de las primeras mujeres del teatro argentino que expone sin intermediarios la vulnerabilidad de su condición de mujer en tierra extranjera. Es preciso destacar aquí que, frente al proliferar de nexos inmigración=prostitución en el paisaje de fondo de las narrativas naturalistas, *La fragua* constituye un caso de excepción por su complejidad al situar al espectador de la época ante mujer honesta arrastrada al amancebamiento por las condiciones que le impone el medio. Sin embargo, el foco discepoliano se aparta tanto del tipo genérico propuesto por el sainete como del patrón criminalizante de la novela naturalista para complejizar tal correspondencia. Gracias a la componente especulativa que recorre *La fragua*, la gringa encuentra varias ocasiones para tomar la palabra¹⁸³:

La romántica de antes quiere disfrutar. Como ya no hay amor, me contrato... me vendo. (...) ¡Oh, Lorenzo! ¡Dónde nos ha arrastrado el amor! A vos al desamparo de la calle, a mí a la mentira de la seda. (...) ¿Temer?... ¿Y qué vamos a temer ahora? ¿Qué nos han dejado para perder? (1987: 218)

No obstante la autonomía textual del personaje femenino, este queda supeditado al personaje masculino de Lorenzo, vector central del *dramatis*

¹⁸¹ Pellettieri (1987) emparenta este teatro de la palabra con la poética realista-naturalista de Florencio Sánchez, con los modelos melodramáticos del romanticismo y con el teatro anarquista argentino.

¹⁸² En su reconstrucción de la época, y a propósito de la vinculación de la figura de la extranjera y la prostituta, Gustavo Varela escribe: "El libertinaje sexual enferma, corroe los cimientos de la familia. Hasta los hombres bien pueden caer tentados por el demonio que, con acento polaco, francés o italiano, se viste con medias de red y anda por las calles en enaguas" (2005: 37).

¹⁸³

personae y a cuyo alrededor se organiza el resto del elenco. Este cumple la función didáctica —interpretada por Pellettieri como una “marca del anarquismo romántico” (43)— propia del personaje-embrague, aquel que debía mostrar al público “*cómo debía ser la realidad*”¹⁸⁴ (43). Lorenzo es, por tanto, el personaje que acarrea las marcas de la presencia del autor en el texto: un “personaje-idea” o “personaje-entelequia” que expone “sus ideas anarco-socialistas a través de un mensaje humanitario basado en los valores del corazón” (Pellettieri, 1987: 244). El primer rasgo que lo caracteriza como personaje de origen humilde es su nombre parlante: Ferrari procede del italiano “ferro”, un apelativo en perfecta concordancia con el escenario de fondo de toda la pieza. El espectador se encuentra ante un personaje que es proletario, inmigrante y, para completar el arquetipo, dirigente anarquista: en la fábrica, es reconocido por sus dotes como orador y él mismo se sitúa entre los organizadores de la huelga. Sin embargo, al contrario de lo que se esperaría ante un huelguista inmigrante de ideología libertaria —según el horizonte ideológico impuesto por las clases oligarcas—, no existen indicios de comportamientos violentos en su tarea sindical. Su bonhomía es referida también por Santa, que recuerda la fama del hermano en su patria lejana, a través de las palabras de sus antiguos vecinos: “Ferrari es el corazón más grande de toda la comarca” (191). Además, ante las tentaciones que siente Santa por reproducir el odio de clase arraigado entre los sectores populares, Lorenzo la exhorta a “amar sobre todas las cosas” (193).

Así, Discépolo coloca sobre el escenario a un anarcosindicalista de origen italiano que hace de sus proclamas libertarias un alegato humanista, redentor y pacífico: “el corazón siempre es bueno, hay que obrar. ¡Hay que cambiar la

¹⁸⁴ Las cursivas son del autor.

sociedad!" (193), repite Lorenzo en distintas ocasiones. La nobleza de su figura es tal que despierta la admiración de sus oponentes: por un lado, el capataz Santiago confiesa advierte que "Ferrari es bueno pero: él o yo" (208); por otro, el patrón Gustavo lo interpela: "Usted es un hombre culto y razona determinando sus pasiones" (226). A la templanza de Lorenzo sirven de contrapunto las arengas violentas del criollo Federico, su compañero de lucha, movido más por el odio al patrón que por el anhelo de justicia social. Tal contraposición temperamental entre héroe extranjero y ayudante argentino se evidencia en la reunión que ambos mantienen con los dueños de la fábrica, a los que Federico increpa mientras que Lorenzo insta a conversar "amistosamente, fraternalmente" (211):

Si les estoy repitiendo, y es la pura amarga verdad, se lo aseguro, que el obrero vive mal... ¡mal! Si con dinero es muy fácil ser económico. Tal fácil que ya resulta vicio y atrofia. Nosotros sabemos ahorrar hasta las necesidades más urgentes, hasta las alegrías más simples, menos costosas, más propias y a las que todo hombre tiene derecho. Ahorramos hasta los dolores para no perder las fuerzas y con ellas el pan; ahorramos hasta el pan que nunca alcanza, ahorro, ¿pero qué quieren que ahorremos más? (...) Don Gustavo... usted es un hombre joven y debe meditar sobre estos problemas. (226-227)

Con esta pieza, y a través del ideologema de Lorenzo, Discépolo cuestiona uno de los paradigmas de peligrosidad más frecuentes en la época, el del agitador extranjero. La obra desplaza su atención del enfrentamiento inmigrante-criollo, propiciada por la élite, hacia el auténtico vórtice del conflicto: aquel que se instaura entre obrero y patrón durante los años del desarrollo industrial de la nación. La idealización de Lorenzo así como su estrepitoso fracaso alcanzan su culminación en el desenlace de la obra, tal y como refieren las palabras de Santa: "Está todo podrido. Hace cuatro años que vivís sobre lo falso, pregonando lo verdadero" (242). La huelga pierde apoyos y se disuelve, el desmoronamiento se

extiende al núcleo familiar y Lorenzo queda sitiado y solo: ante la amenaza de repatriación, el concubinato de su hermana y el adulterio de su esposa Carlota, la única opción para el protagonista es la huida junto a Avvenire, su hijo y el símbolo de un porvenir esperanzado.

2.4.3.2 Los Corsari contra los Florio

Según Viñas, el carácter grotesco de Silvestre, uno de los “gringos” que *El vértigo* (1919) coloca en escena, “se comprueba en lo gestual subrayado en las acotaciones” (47). En estas, los aspavientos del personaje quedan dibujados con particular énfasis: Silvestre paladeando el vino ruidosamente, Silvestre golpeando con su puño la mesa, Silvestre espantando una mosca que lo fastidia con un chasquido de la lengua. Si bien este drama, estrenado pocos meses después de la violenta represión de la Semana Trágica contra los huelguistas, colinda desde un punto de vista cronológico con las obras grotescas de la siguiente década, los rasgos distintivos de sus personajes y el desarrollo de la trama lo acotan en el primer estadio de la escritura discepoliana¹⁸⁵. Entre sus referentes más directos sigue predominando la variante teatral culta representada por Florencio Sánchez y su disposición preserva las convenciones fijadas por las directrices realistas y naturalistas en auge a finales del siglo anterior. Con esta obra, se cierra un ciclo en la dramaturgia discepoliana pues se trata, según Viñas, de la última vez que esta acoge “la larga elocuencia” propia de las narrativas finiseculares y reproduce escenas de “obreros en huelga con entonación fabril” (1973: 40). A partir de *El*

¹⁸⁵ El personaje de Silvestre constituye el único indicio de un movimiento de transición hacia el código teatral moderno del grotesco.

vértigo, los elementos dramáticos escogidos por el autor van a experimentar un repliegue y un drástico adelgazamiento: “después de eso, la presencia plural del proletariado se irá disolviendo, la estertórea dramaticidad de lo huelguístico también (...). Es ahí donde lo coral es reemplazado por la lírica del cuchicheo” (41).

A pesar de su clasificación como obra menor, cuya trama sentimental tiene en su centro un amor no correspondido, *El vértigo* cobra especial valor a ojos de esta investigación por hacer del espacio escénico un lugar de anclaje para un grupo de inmigrantes de origen italiano que sufren la experiencia de la pobreza y la marginación. La acción se instala en un taller de orfebrería en el que trabajan los Florio, una familia de joyeros recientemente arribados de Italia gracias a la ayuda de otro “tano”, Rómulo Corsari, enamorado de Marisa, hija de Doña Ángela Florio. La acotación primera sitúa a los personajes —los hermanos Miguel y Marisa, Silvestre, primo de los dos anteriores, y Rómulo, pretendiente de la joven— alrededor de una mesa en que se tallan y lustran piedras preciosas. Un foco de luz alumbra las herramientas para el engarce y el cincelado, situando al espectador en un tiempo presente durante la primavera en Buenos Aires.

Una primera lectura basta para identificar en esta pieza todas las características que Osvaldo Pellettieri (1987) señala como definitorias de la temprana escritura teatral de Discépolo: el desencuentro sentimental, el registro de la realidad nacional inmediata, el ensayo del personaje derrotado y la inclusión del personaje-embrague, aquel responsable de custodiar el mensaje didáctico. A pesar de la endeble articulación dramática que sostiene la pieza, esta nos interesa por el interés que muestra el autor por el espacio del arrabal, ocupado, en buena medida, por actores sociales de reciente arraigo en suelo argentino. También en

este caso la intriga dramática principal es detentada por un conjunto de “gringos” que, al subir a las tablas, interpretan un papel familiar para las clases medias porteñas que asisten a las representaciones¹⁸⁶. La escritura se trenza nuevamente con la experiencia directa del inmigrante, iluminando su desengaño y decadencia: afloran aquí el contraste entre la evocación del pasado italiano y el presente americano, la tensión generacional en el seno de las familias emigradas, las trabas de la integración y las rivalidades entre grupos de compatriotas. Si bien la caracterización de sus personajes queda lejos de la del cocoliche grotesco y su encorsetamiento verbal acarrea un encorsetamiento temperamental, los protagonistas de *El vértigo* trasladan al escenario la denuncia de las limitaciones del proyecto inmigratorio, según las cuales las promesas del *fare l'America* pocas veces se cumplen¹⁸⁷.

En este caso, el personaje que merece toda la atención de nuestro análisis es Silvestre, puesto que en él se reconocen algunos de los estereotipos con que las élites, a partir de finales del XIX, empiezan a denigrar a los recién llegados. Alcoholismo y avaricia constituyen dos de los estigmas más frecuentes con los que los higienistas, criminólogos, ensayistas y literatos formulan imágenes negativas del recién llegado¹⁸⁸. Por lo que se refiere a Silvestre, sus primeras intervenciones lo describen como un personaje enamorado —irrumpe en escena con la cantinela

¹⁸⁶ Pellettieri recuerda el límite ideológico de Discépolo en su primera etapa: la escritura de un teatro “de y para clases medias”, ese que “el sistema le había mostrado siempre como válido estético y éticamente” (1987: 36).

¹⁸⁷ Prueba de ello, son las exclamaciones de Rómulo: “¡Me vine a América para hacerme rico, por ella! (...) Yo soy pobre, no he podido hacer la América” (1987: 296).

¹⁸⁸ Al respecto, conviene detenerse en las palabras de Partenio: “El mismo entramado de prácticas discursivas y extra-discursivas que constituyó la figura del sujeto anarquista como «peligroso» permitió extender sus dispositivos de control sobre el resto de la población, con especial atención a los movimientos de los sectores populares. A través de una grilla clasificatoria, los discursos del campo médico-legal fueron construyendo distintas expresiones de la patología: la vagancia, la prostitución, el alcoholismo, la homosexualidad, la «inversión sexual», la locura, la delincuencia, el anarquismo, entre otros” (2009: 149).

“L’amore è un dardo” (265)— y profundamente nostálgico —“¡Ah, mi tierra!” (265), suspirará en varias ocasiones—. Discépolo presenta ante sus espectadores la silueta afable de un “tano” que, a pesar de su naturaleza distraída y su afición al vino, destaca por una serie de aspectos que lo vuelven entrañable. Este personaje solitario, sin padres o hermanos en Italia y en América, a pesar de desempeñar un papel aparentemente secundario dentro de la trama, es aquel que detenta los parlamentos más extensos en el interior de la misma. Entre ellos, conviene resaltar las advertencias que el inmigrante dirige a la joven criolla Isabel sobre los peligros de su avidez materialista. A propósito de las joyas que va engarzando con ademanes torpes, le dice:

Estos brillos que te gustan tanto son fuegos fatuos de un abismo en el que caen los ambiciosos, presas del vértigo, enceguecidos. Por estos fulgores mienten y trafican, se odian y se matan entre sí los hombres; y las mujeres, además, por ellos dan todo, hasta lo mejor que tienen y que jamás recuperan. (1987: 284)

Tales advertencias del italiano a la criolla contravienen un estereotipo de gran divulgación en la época, aquel que denigra al extranjero como un buscador de fortunas, un “inmigrante golondrina” que llega a América no para establecerse, sino movido por el afán de enriquecimiento. El supuesto materialismo de los inmigrantes, su enjuiciamiento en tanto que sujetos de naturaleza avariciosa y violenta, encontró sus primeras formulaciones literarias en la década del ochenta a través de la pluma de Julián Martel, Eugenio Cambaceres, Eduardo Gutiérrez y Antonio Argerich¹⁸⁹. En este caso, y a propósito de Silvestre, el manejo que hace

¹⁸⁹ En sus novelas se reitera el estereotipo del inmigrante codicioso, arribista y falsificador que será perfilada por las voces del primer nacionalismo argentino en la década del Centenario. Por su parte, Argerich escribe: “En mi obra me opongo franca y decididamente a la inmigración inferior europea, que reputo desastrosa para los destinos a que legítimamente puede y debe aspirar la República Argentina” (Rusich, 1974: 86); en el caso de la narrativa de Cambaceres, señala Rusich,

Discípulo del consabido estereotipo permite al “gringo” liberarse de su tipificación y reapropiarse de una serie de rasgos obsoletos; si el personaje grotesco encarna al italiano alienado, *La fragua* y *El vértigo* llevan a las tablas a un tipo teatral pre-grotesco en el que perviven aún los valores de virtud y progreso compartidos por los inmigrantes de primera generación. A diferencia de Stefano o Mateo, seres retraídos y ensimismados en sus monólogos, Lorenzo y Silvestre desempeñan un decisivo papel civil dentro de su nueva comunidad trasatlántica: al dirigirse a sus miembros con vehementes parlamentos de regeneración moral, sus siluetas se elevan ante los espectadores de la época como las portadoras de un modelo ejemplarizante.

“la categoría étnica rotulada para el italiano, significa no solo pertenencia a una nacionalidad, sino sobre todo, avaricia, ignorancia, atraso y brutalidad” (1974: 1907); asimismo, Eduardo Gutiérrez presenta al “gringo” Carlo Lanza como un depredador sin escrúpulos, cuyo “hacer las Américas” significa una oportunidad excepcional para estafar a sus compatriotas, tras asumir una identidad falsa; para Martel, el inmigrante es el principal responsable de desquiciar y transformar la estructura económica de la nación tal y como declara en las páginas de su novela: “son los culpables de todos los males (...), parásitos de nuestra riqueza” (196?: 122).

2.5 EPÍLOGO (I)

Tras dar por concluidas las indagaciones sobre las representaciones del “gringo” en los textos teatrales de Roberto J. Payró, Carlos Mauricio Pacheco y Armando Discépolo, las siguientes páginas recogen una serie de reflexiones generales, cuya intención es iluminar el diálogo que se establece entre los protagonistas de las piezas del conjunto dramático, por un lado, y avistar el horizonte ideológico que construyen sus autores, por el otro:

- a) Del seguimiento de los inmigrantes italianos que pueblan las obras del corpus se infiere que, en todos los casos, la puesta en escena de sus conflictos se sostiene sobre un entramado discursivo de singular densidad. El espesor ideológico que distingue la caracterización de estos “tanos” responde a la intención de los tres dramaturgos de refutar, a través de sus personajes, los estereotipos discriminatorios que la clase dirigente de la Argentina del Centenario impone a los recién llegados. Desde las tablas, Payró, Pacheco y Discépolo contrarrestan las prácticas discursivas que, en las últimas décadas y desde múltiples escenarios, han forjado un modelo excluyente de nación basado en la contraposición del neocriollo del litoral frente al gaucho y al argentino del interior. El anclaje de Marco Severi, Don Pietro, Lorenzo y Silvestre en este contexto de redefinición nacional permite su lectura como cuerpos ideológicos puesto que todos ellos incorporan un sistema de valores que se declina a favor del inmigrante. Se trata de cuatro personajes que inauguran en el imaginario teatral de la época un espacio de disensión, en cuyo seno se impugna la representación del “gringo” como *homo criminalis* propia de la novela naturalista y

respaldada, en los años de entresiglos, por conspicuos representantes de la cultura científica.

- b) Otro aspecto que se desprende de la puesta en común de estas escrituras dramáticas tiene que ver con los procedimientos con los que se despliega la perspectiva en defensa del inmigrante italiano. En todas ellas, la construcción de la figura del “gringo” se sustenta sobre moldes ideológicos en colisión, reconciliando perspectivas planteadas como antagónicas por el paisaje político de la década. Si en los años del Centenario, la oligarquía criolla identifica en el anarquismo y en la inmigración los óbices principales para el proyecto de modernización nacional, las piezas aquí rescatadas trastocan el discurso de la clase dirigente. En *Marco Severi*, los ideales libertarios del protagonista no deslucen su vida ejemplar como argentino nuevo; en *La fragua*, el carácter templado y conciliador de Lorenzo, líder de la huelga, desliga la figura del inmigrante del correspondiente estereotipo de agitador violento; en *Los disfrazados*, el trágico final de Don Pietro — enajenado en el medio hostil del conventillo— vuelve inoperantes las nociones esencialistas que hacen del extranjero un delincuente nato. Los dos primeros casos son particularmente ilustradores puesto que con Marco Severi y Lorenzo Ferrari se instalan en escena dos personajes que revocan las semblanzas de esos seres monstruosos descritos en los apuntes criminológicos de Francisco Veyga y Cornelio Moyano Gacitúa. La fusión que se da en ambos personajes entre ejemplaridad moral y credo libertario conlleva la resemantización del consabido estereotipo: este, al matizarse, deshace la tradicional correspondencia anarquista=dinamitero y cobra una

nueva valencia simbólica. Con esta serie de representaciones, en que la construcción del ideologema se basa en una insólita combinatoria de estereotipos, se problematiza la supuesta naturaleza tarada del extranjero a la par que se dejan entrever las ventajas que supone, para el progreso de la nación, su correcta integración en la nueva patria. Lo novedoso de estos personajes radica, entonces, en el cruce de discursividades que en ellos se produce, convirtiendo sus cuerpos teatrales en lugar de arraigo para las polémicas y los discursos en pugna fuera de las tablas.

- c) Otro aspecto revelador que emerge del conjunto de piezas en análisis tiene que ver con la posición central que ocupa el inmigrante italiano en el interior de las mismas. En los tres casos de Marco Severi, Lorenzo y Don Pietro, el “tano” figura como el detonante del conflicto dramático y el papel que desempeña dentro del texto permite leer el contexto de turbulencias políticas en que este se inscribe. El asalto de las tablas protagonizado por el “gringo”, así como su progresivo desplazamiento hacia el centro de la acción dramática, están ligados a los cambios que se están produciendo en el país. La presencia masiva de extranjeros en escena —los mismos que desembarcan en tropel en las orillas platenses—, además de funcionar como crónica teatral de las transformaciones que afectan a la vida de la urbe, prefiguran el advenimiento de un nuevo panorama político. La ubicuidad del “gringo”, convertido en uno de los personajes predilectos del público porteño, es constatada por su presencia en modalidades teatrales de distinto prestigio, desde las formas populares de Pacheco hasta las variantes cultas de Payró o los dramas de filiación ácrata de Discépolo. Ante

las prácticas discursivas y las iniciativas de ley que aluden a su deportación del territorio nacional, el “gringo” ahonda su arraigo en los escenarios argentinos, desde los cuales toma la palabra para presentar, por primera vez, su experiencia como inmigrante: Don Pietro, Lorenzo y Severi exponen ante el auditorio sus tribulaciones, dan pruebas de su labor civil en su segunda patria y demuestran su interés de integración frente a un panorama ideológico que tiende a su confinamiento. Las escrituras de Payró, Pacheco y Discépolo brindan al inmigrante una ocasión, sin precedentes en el campo literario local, para construir una imagen de sí mismo, capaz de argüir en contra de aquella que las élites letradas le han asignado en función de sus propios intereses. Tal apropiación de la palabra les permite además, y gracias al amparo de la ficción teatral, expresar las ideas libertarias que le son negadas en el contexto de euforia nacionalista y represión sindical que caracteriza los años del Centenario. “Gringos” como Severi, Don Pietro y Lorenzo se mueven libremente en los escenarios porteños mientras la permanencia de sus compatriotas y camaradas en la ciudad de Buenos Aires se ve amenazada por el constante riesgo de encarcelamiento o deportación. Paradójicamente, el protagonismo teatral de estos inmigrantes se vuelve sintomático de un cambio inminente en su estatuto social que determinará, a partir del triunfo de Hipólito Yrigoyen, su incorporación en la vida política del país.

- d) En relación a las autorías reunidas en la primera parte de esta investigación, son varias las concomitancias que merecen ser destacadas pues iluminan las correspondencias en el enfoque ideológico desplegado en

sus respectivos textos. Roberto J. Payró, Carlos Mauricio Pacheco y Armando Discépolo son tres dramaturgos imprescindibles para la escena argentina en un momento en que esta atraviesa un periodo fundacional. Detrás de cada uno de ellos se asoman las siluetas de los primeros escritores profesionales de la Argentina, una nueva generación que le contiene a los intelectuales aristócratas del ochenta el poder letrado. En las obras aquí reunidas, los autores abren ángulos distintos desde los cuales observar la circunstancia histórica nacional, para desplegar sobre ella una mirada que pretende ser inédita y partícipe al mismo tiempo. A raíz de una concepción de la obra dramática como herramienta con la que operar sobre el entorno social, así como por las alianzas que los autores construyen entre “gringos” y criollos de origen humilde, sus escrituras entroncan con algunas ideas matrices de las prácticas teatrales anarquistas propias de la década. Por lo que respecta a la representación del “gringo”, en ninguno de los casos esta obedece a patrones estereotipados puesto que, a la figura politizada o criminal del inmigrante, se superpone la versión sarmientina del extranjero como agente de progreso: si Marco Severi representa el caso paradigmático del inmigrante industrial, Don Pietro llega a América como un generoso trabajador de la tierra y Los Florio destacan por su labor de orfebrería a lo largo de las páginas de *El vértigo*. Se trata, en suma, de imágenes alternativas del italiano que tienen, en los tres casos, un amplio impacto en la sociedad porteña por la proyección que les brinda el género teatral en un periodo de particular vitalidad. Por ello, se puede concluir que, más allá de reproducir sobre el escenario el mapa vivo de la ciudad, con sus tipos, rivalidades y conflictos, este conjunto de piezas dramáticas tiene una

profunda incidencia en el plano real, puesto que logra filtrar en el imaginario contemporáneo una concepción de la Argentina moderna que disiente de la hegemónica.

- e) El último rasgo a destacar en esta primera parte de la investigación atañe a la línea de engarce que pone en diálogo los distintos casos de representación textual y los conflictos ideológicos que atraviesan en esos años el campo intelectual de la nación. La indagación en cada una de estas piezas permite rastrear la batalla de ideas que en ellas se libra, constatando así la participación de Payró, Pacheco y Discépolo en la conformación del debate intelectual de principios de siglo. En las obras escogidas, la incursión del dramaturgo en el terreno de la política coincide con el abordaje de una de las principales controversias de la época, aquella que se interroga acerca del anclaje del recién llegado en el presente nacional. Si Eugenio Cambaceres desde la narrativa, Moyano Gacitúa desde la criminología y Ramos Mejías desde el ensayo colaboran entre sí para identificar en el inmigrante el perfil del *homo criminalis*, también Payró, Discépolo y Pacheco, aunque estos en dirección opuesta a los anteriores, participan en ese proceso de delineamiento y diagnóstico. Sus ideologemas, liberados de los moldes genéricos criminalizantes y patologizantes, se fraguan en respuesta a la cadena de estereotipos y cuadros clínicos oficiales que justifican los mecanismos de exclusión defendidos por las élites; a diferencia de las novelas naturalistas en que se desaconsejaba la alianza entre criollos y extranjeros, en estas piezas teatrales parece destellar el modelo de nación como crisol de razas imaginado por Alberdi y Sarmiento.

El espectador de la época se topa por primera vez ante la perspectiva teatral del escritor profesional que, desligado de la aristocracia letrada y en diálogo con la cultura de una incipiente izquierda argentina, participa con sus obras en la construcción del imaginario nacional. Textos como *Marco Severi*, *Los disfrazados*, *La fragua* y *El vértigo* disienten de aquellos producidos por los representantes del primer nacionalismo argentino pues, mientras Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones dibujan al extranjero como el causante de la degeneración colectiva, los dramaturgos aquí reunidos se sirven del “gringo” para complejizar la dicotomía que enfrenta los términos de civilización y barbarie.

2.6 CONCLUSIONI (I)

Dopo aver dato per concluse le indagini sulle rappresentazioni del *gringo* nei testi teatrali di Roberto J. Payró, Carlos Mauricio Pacheco e Armando Discépolo, le seguenti pagine raccolgono una serie di riflessioni generali, la cui intenzione è far luce sul dialogo che si stabilisce tra i protagonisti delle opere del complesso drammaturgico, da una parte, e avvistare l'orizzonte ideologico che costruiscono gli autori, dall'altro:

- a) Ripercorrendo le tracce degli immigranti italiani che popolano le opere del corpus si deduce che, ad ogni modo, la messa in scena dei conflitti si sostiene su una trama discorsiva di singolare densità. Lo spessore ideologico che distingue la caratterizzazione di questi *tanos* risponde all'intenzione dei tre drammaturghi di confutare, attraverso i loro personaggi, gli stereotipi discriminanti che la classe dirigente dell'Argentina del *Centenario* impone ai nuovi arrivati. Sullo scenario, Payró, Pacheco e Discépolo contravvengono alle pratiche discorsive che, nelle ultime decadi e a partire da multipli scenari, hanno forgiato un modello escludente di nazione basato sulla contrapposizione del neo creolo del litorale di fronte al *gaucho* e l'argentino delle zone interne. Il contributo di Marco Severi, Don Pietro, Lorenzo e Silvestre in questo contesto di ridefinizione nazionale permette la loro lettura come corpi ideologici dato che ciascuno di essi incorpora un sistema di valori che volge in favore dell'immigrante. Si tratta di quattro personaggi che inaugurano nell'immaginario teatrale dell'epoca uno spazio di dissenso, in seno al quale si impugna la rappresentazione del

gringo come *homo criminalis* propria del romanzo naturalista e appoggiata, negli anni a cavallo tra i due secoli, da cospicui rappresentanti della cultura scientifica.

- b) Un altro aspetto che si desume dalla condivisione di queste scritture drammaturgiche ha a che vedere con i processi attraverso i quali si dispiega la prospettiva in difesa dell'immigrante italiano. In ognuna di esse la costruzione della figura del *gringo* si sostiene su modelli ideologici in collisione, riconciliando prospettive pensate come antagonistiche per il paesaggio politico del decennio. Se negli anni del *Centenario* l'oligarchia creola identifica nell'anarchismo e nell'immigrazione gli scogli principali per il progetto di modernizzazione nazionale, le opere qui recuperate sconvolgono il discorso della classe dirigente. In *Marco Severi*, gli ideali libertari del protagonista non pregiudicano la sua vita esemplare come nuovo argentino; ne *La fragua*, il carattere mite e conciliatore di Lorenzo, lider dello sciopero, slega la figura dell'immigrante dal corrispondente stereotipo di agitatore violento; ne *Los disfrazados*, il tragico finale di Don Pietro —alienato nel mezzo ostile del *conventillo*— fa diventare inoperanti le nozioni essenzialiste che fanno dello straniero un delinquente nato. I primi due casi sono particolarmente chiarificatori visto che con Marco Severi e Lorenzo Ferrari si installano in scena due personaggi che annullano le sembianze di quegli esseri mostruosi descritti negli appunti criminologici di Francisco Veyga e Cornelio Moyano Gacitúa. La fusione che ha luogo in entrambi i personaggi tra esemplarità morale e credo libertario comporta la risemantizzazione del consaputo stereotipo: questo dissolve la tradizionale

corrispondenza anarchista=dinamitardo e acquista una nuova valenza simbolica. Con questa serie di rappresentazioni, nelle quali la costruzione dell'ideologema si basa su una insolita combinazione di stereotipi, si problematizza la presunta natura idiota dello straniero nello stesso tempo in cui si lasciano intravedere i vantaggi che suppone, per il progresso della nazione, la sua corretta integrazione nella nuova patria. La novità in questi personaggi è radicata, quindi, nell'intreccio di conversazioni che in essi si produce, convertendo i loro corpi teatrali nel luogo di attecchimento per le polemiche fuori dallo scenario.

- c) Un altro aspetto rivelatore che emerge dall'insieme delle opere in analisi ha a che vedere con la posizione centrale che occupa l'immigrante italiano all'interno delle stesse. Nei tre casi di Marco Severi, Lorenzo e Don Pietro, il *tano* figura come il detonante del conflitto drammaturgico e il ruolo che disimpegna nel testo permette la lettura del contesto di turbolenze politiche all'interno delle quali quest'ultimo viene scritto. L'assalto ai palcoscenici con protagonista il *gringo*, così come il suo progressivo spostamento verso il centro dell'azione drammaturgica, sono legati ai cambi che si stanno producendo nel paese. La presenza massiccia di stranieri in scena —gli stessi che sbarcano in massa sulle coste plantensi— oltre a funzionare da cronaca teatrale delle trasformazioni che influenzano la vita della urbe, prefigurano l'avvenimento di un nuovo panorama politico. L'ubiquità del *gringo*, convertito in uno dei personaggi prediletti del pubblico portegno, è constatata dalla sua presenza in modalità teatrali di distinto prestigio, dalle forme popolari di Pacheco fino alle varianti colte di Payró o i drammi di

filiazione acrata di Discépolo. Davanti alle pratiche discorsive e le iniziative di legge che alludono alla sua deportazione dal territorio nazionale, il *gringo* affonda le sue radici negli scenari argentini dai quali prende la parola per presentare, per la prima volta, la sua esperienza come immigrante: Don Pietro, Lorenzo e Severi espongono davanti all'auditorio i loro tormenti, danno prova dei loro sforzi civili in quella che è la loro seconda patria e dimostrano il loro interesse di nazionalizzazione di fronte ad un panorama ideologico che tende al loro confinamento. Gli scritti di Payró, Pacheco e Discépolo offrono all'immigrante un'occasione, senza precedenti nel campo letterario locale, per costruire un'immagine di sé stesso, capace di opporsi a quella che le élites letterate hanno loro assegnato in funzione dei loro propri interessi. Tale appropriazione della parola permette loro inoltre, e grazie alla protezione della finzione teatrale, di esprimere le idee libertarie che sono loro negate nel contesto di euforia nazionalista e repressione sindacale che caratterizza gli anni del Centenario. Dei *gringos* come Severi, Don Pietro e Lorenzo si muovono liberamente negli scenari portegni mentre la permanenza dei loro compatrioti e camerati nella città di Buenos Aires si vede minacciata dal costante rischio di incarcerazione o deportazione. Paradossalmente, il protagonismo teatrale di questi immigranti diventa sintomatico di un cambiamento imminente nel suo statuto sociale che determinerà, a partire dal trionfo di Hipólito Yrigoyen, la loro incorporazione nella vita politica del paese.

- d) Per quanto riguarda gli autori riuniti nella prima parte di questa ricerca, sono varie le concomitanze che meritano di essere messe in evidenza, dal

momento che fanno luce sulle corrispondenze nell'impronta ideologica dispiegata nei loro rispettivi testi. I nomi di Roberto J. Payró, Carlos Mauricio Pacheco y Armando Discépolo appartengono a tre drammaturghi imprescindibili nella scena argentina nel momento della sua fondazione. Dietro ad ognuno di essi si affacciano le sagome dei primi scrittori professionisti dell'Argentina, una nuova generazione che contende agli intellettuali aristocratici dell'ottanta il potere letterario. Nelle opere qui riunite gli autori aprono angoli distinti da dove osservare la circostanza storica nazionale per dispiegare su di essa uno sguardo che pretende essere inedito e partecipe allo stesso tempo. A radice di tale concezione dell'opera drammaturgica come strumento con la quale operare sull'ambiente sociale, così come grazie alle alleanze che gli autori costruiscono tra *gringos* e creoli di origine umile, i loro scritti si rispecchiano in alcune idee matrici delle pratiche teatrali anarchiste proprie del decennio. Per quanto riguarda la rappresentazione del *gringo*, in nessun caso questa obbedisce a modelli stereotipati considerato che, alla figura politicizzata o criminale dell'immigrante, si sovrappone la versione sarmientina dello straniero come agente del progresso: se Marco Severi rappresenta il caso paradigmatico dell'immigrante industrioso, Don Pietro arriva in America come un generoso lavoratore della terra e Los Florios distaccano per i loro lavori di oreficeria lungo le pagine di *El vértigo*. Si tratta, dunque, di immagini alternative dell'italiano che hanno, nei tre casi, un ampio impatto nella società portegna grazie alla proiezione che offre loro il genere teatrale in un periodo di particolare vitalità. Per questo, si può concludere che, più che riprodurre sullo scenario la mappa viva della città, con i suoi tipi,

rivalità e conflitti, questo insieme di opere drammaturgiche ha una profonda incidenza sul piano reale, considerato che riesce a filtrare nell'immaginario contemporaneo una concezione dell'Argentina moderna che diverge da quella egemonica.

- e) L'ultimo aspetto da rilevare in questa prima parte della ricerca riguarda il dialogo fra i distinti casi di rappresentazione testuale e i conflitti ideologici che attraversano in quegli anni il campo intellettuale della nazione. L'indagine in ognuna di queste opere permette di rintracciare la battaglia di idee che in esse si libera, constatando così la partecipazione di Payró, Pacheco e Discépolo nella conformazione del dibattito intellettuale di inizio secolo. Nelle opere prescelte, l'incursione del drammaturgo nel terreno della politica coincide con una delle principali controversie dell'epoca, quella che si interroga circa l'ancoraggio del nuovo arrivato nel presente nazionale. Se Eugenio Cambaceres a partire dalla narrativa, Moyano Gacitúa dalla criminologia, Ramos Mejías dal saggio collaborano tra loro per identificare nell'immigrante il profilo dell'*homo criminalis*, anche Payró, Discépolo e Pacheco, benché questi ultimi in direzione opposta agli anteriori, partecipano in quel processo di delineamento e diagnosi. I loro ideologemi, liberati da modelli generici criminalizzanti e patologizzanti, si foggiano in risposta alla catena di stereotipi e quadri clinici ufficiali che giustificano i meccanismi di esclusione difesi dalle élites; a differenza dei romanzi naturalisti nei quali si sconsigliava la alleanza tra creoli e stranieri, in queste opere teatrali pare distinguersi il modello di nazione come crogiuolo di razze immaginato da Alberdi e Sarmiento. Lo spettatore

dell'epoca si scontra per la prima volta con la prospettiva teatrale dello scrittore professionista che, slegato dalla aristocrazia letterata e in dialogo con la cultura di una incipiente sinistra argentina, partecipa con le sue opere nella costruzione dell'immaginario nazionale. Testi come *Marco Severi*, *Los disfrazados*, *La fragua* ed *El vértigo* dissentono da quelli prodotti dai rappresentanti del primo nazionalismo argentino di modo che, mentre Riccardo Rojas, Manuel Gálvez o Leopoldo Lugones disegnano lo straniero come causa della degenerazione collettiva, i drammaturghi qui riuniti si servono del *gringo* per intricare la dicotomia che pone di fronte i termini di civilizzazione e barbarie.

3. LA ESCRITURA DE LOS INMIGRANTES: FORMAS PARA UNA CONSTELACIÓN LITERARIA

3.1 CINCO AUTORÍAS ÍTALO-CRIOLLAS

*Con este tango que es burlón y compadrito
Se ató dos alas la ambición de mi suburbio;
Con este tango nació el tango, y como un grito
Salió del sórdido barrial buscando el cielo.*

Discepolín

La segunda parte de esta tesis realiza un desplazamiento desde el terreno de las representaciones hacia el de las autorías para ahondar en un episodio clave del campo intelectual porteño entre 1920 y 1930: la integración del inmigrante italiano como escritor de las letras argentinas. El feliz hallazgo de las escrituras migrantes de Fernando Gualtieri, Juan Palazzo, Gustavo Riccio, Roberto Mariani y José Portogalo, cinco autores ítalo-criollos desatendidos por la crítica especializada de ambos lados del Atlántico, aporta un robusto andamiaje bibliográfico que pone en movimiento y justifica la andadura del presente trabajo. A través del estudio de algunos de los textos de este olvidado elenco, se pretende valorar su alcance literario, reivindicar su integración como piezas ineludibles del mapa histórico-cultural de esos años y reflexionar en torno al hecho literario como medio de arraigo para los recién llegados a la República Argentina.

3.1.1 La apropiación de una voz

La historiadora argentina Hebe Clementi distingue dos periodos en los movimientos migratorios de entresiglos: el primero, entre 1857 y 1890, en que los

desembarcos se producen dentro del marco de una política institucional que auspicia la llegada de los contingentes europeos, y el segundo, de 1890 a 1914, en que estos, tras ver restringidas las medidas de protección del inmigrante así como los programas gubernamentales de colonización del interior, encuentran en las ciudades su lugar de arraigo¹⁹⁰. Esa población descalificada y, a menudo, de procedencia rural es la que conocerá el hacinamiento en los conventillos, trabajará como mano de obra en la construcción de obras públicas integrando las filas de un joven proletariado urbano, participará en las huelgas y conflictos laborales y engrosará las filas del socialismo y del anarquismo nacional (Clementi, 1985: 66-67).

Tal y como se infiere del seguimiento biográfico de los cinco autores en estudio, todos integran ese segundo periodo de fluencia migratoria, de anclaje fundamentalmente urbano. Tres de ellos nacen en Buenos Aires al poco tiempo de producirse la aventura trasatlántica de sus familias desde Italia —Juan Palazzo y Roberto Mariani en 1893 y Gustavo Riccio en 1900—, frente a los dos restantes, los primos calabreses Fernando Gualtieri y José Portugalo, que arriban a las costas americanas en 1908 con doce y cinco años respectivamente. Se trata, por lo tanto, de inmigrantes de primera y segunda generación ubicados en una misma franja generacional y con un itinerario vital convergente. Antes de pormenorizar los

¹⁹⁰ Como se apuntaba de manera más detallada en el capítulo anterior, durante el primer periodo señalado por Clementi, coincidente en parte con la presidencia de Sarmiento entre 1868 y 1874, el Gobierno de la República, inspirado en los valores defendidos por la Constitución de 1853, auspicia los movimientos migratorios europeos hacia las costas rioplatenses como medida de repoblamiento del país. Para ello, facilita el viaje a las familias, dicta leyes favorables al asentamiento de los inmigrantes —Leyes de Tierras de 1876 y 1884— y promueve la radicación de colonias en los espacios rurales. De manera progresiva, y como reacción ante el monopolio del comercio por parte de las familias de inmigrantes y el número creciente de terratenientes extranjeros, va creciendo un sentimiento de animadversión hacia el recién llegado que se agrava con la crisis financiera de 1890. A partir de ese año, las posibilidades que tiene el inmigrante de hacer fortuna en Argentina quedan restringidas ya que este deja de contar con la protección específica del gobierno; se inicia así un segundo periodo de desembarcos “espontáneos” en que el extranjero habrá de enfrentarse a una declarada xenofobia, cuya manifestación literaria se ha apuntado también en las páginas anteriores (Clementi, 1985).

datos recabados relativos a cada autor, es oportuno recordar, en relación estricta al contexto histórico en que transcurren sus primeros años y en que se produce su incursión literaria, que todos ellos conviven con la agitación provocada, de un lado, por los incipientes movimientos obreros y sindicales —los estados de sitio, huelgas y atentados anarquistas que se suceden ininterrumpidamente en el territorio argentino—, y, del otro, por la exaltación nacionalista propagada durante el Centenario de la Nación y centrada en la defensa de la ciudad criolla frente a la ciudad nueva, europea y advenediza¹⁹¹. Pocos años después, los cinco jóvenes asisten al ocaso de esa República Liberal (1880-1916) y viven en primera persona el triunfo del Radicalismo¹⁹² logrado, en buena medida, gracias al apoyo de las comunidades de inmigrantes, cada vez más integradas en la sociedad de acogida e interesadas en el devenir político de una nación que empezaba a ser concebida como propia. José Luis Romero explica así el cambio de paradigma político que se da en el país en la segunda década del siglo xx:

La derrota de los conservadores cerró una época que había inaugurado ese grupo de hombres que se aúna en lo que se llama la Generación del 80. Eran espíritus cultivados que con frecuencia alternaban la política con la actividad intelectual. Nutridos en corrientes positivistas y cientificistas que en su tiempo predominaban en Europa aspiraron a poner al país en el camino del desarrollo europeo. Fundaron escuelas y estimularon los espíritus universitarios porque tenían fe indestructible en el progreso y en la ciencia. Tenían también una acentuada afición a la literatura. Eduardo Wilde, Miguel Cané, Eugenio Cambaceres, Lucio Vicente López, Julián Martel, entre otros, escribieron a la manera europea pero reflejaron la situación de la situación argentina de su tiempo. Se ha podido decir de ellos

¹⁹¹ Sin duda, en los años de la infancia, los futuros autores habrán sido testigos en sus entornos familiares de los discursos patrióticos de las clases dirigentes y de la amenaza de deportación que entraña la entrada en vigor de la Ley de Residencia (1902) y la Ley de Defensa Social (1910).

¹⁹² La Unión Cívica Radical, fundada por Leandro N. Alem en 1890 con las siglas de Unión Cívica, nace como alternativa al régimen conservador instaurado por el Partido Autonomista Nacional, protagonista del escenario político nacional desde la presidencia de Julio Argentino Roca. Tras el suicidio de su fundador en 1895, el liderazgo pasa a manos de su sobrino; Hipólito Yrigoyen, que es elegido como presidente en las elecciones presidenciales de 1916 bajo el imperio de la Ley Sáenz Peña y gracias al apoyo de un sector de las clases tradicionales así como de una incipiente clase media, acapara el protagonismo en la vida pública de la nación hasta el año 1930.

que constituyeron una oligarquía; y por las ideas que los movían se los ha calificado de liberales. Su mayor error fue ignorar el país que nacía de las transformaciones que ellos mismos promovían, en el que nuevos grupos sociales cobraban una fisonomía distinta a la de los sectores tradicionales del país. (2013: 125)

El gobierno de Yrigoyen, si bien aspira a una renovación radical de la estructura moral y material de la nación, pone en marcha reformas parciales y una política laboral que oscila, como señala Teresa Eggers Brass, entre la protección y la represión (2011: 427). De este modo, si durante los años que preceden al debut literario de los cinco autores en estudio, se conocen notables avances en el campo cultural —es el caso de la Reforma Universitaria de 1918— así como un aumento del crecimiento económico, impulsado por una política proteccionista que favorece la aparición de nuevas formas de industrialización¹⁹³, también se asiste a la propagación de nuevas protestas obreras y violentas represiones¹⁹⁴, que dan cuenta de la pervivencia del armazón institucional conservador de la década anterior (Romero, 2013: 132).

La entrada en vigor de la Ley Sáenz Peña (1912), que signa el comienzo de la República Radical (1916-1930), supone un primer paso decisivo para la incorporación del inmigrante en la vida política del país, también promovida por el ascenso económico logrado a través del ejercicio de las profesiones liberales y del comercio. Si, como recuerda Gino Germani, es dentro del marco del radicalismo

¹⁹³ Gracias a las políticas proteccionistas, se produce un importante crecimiento de la industria alimenticia (frigoríficos y molinos), la ganadera (lanas y cueros), la textil y la mecánica. Otros signos de la defensa del patrimonio nacional son: la creación de nuevas redes ferroviarias (la línea Salta-Antofagasta, entre ellas) y el desarrollo de la explotación petrolera debido a la disminución de la importación de carbón inglés y al apoyo de capitales extranjeros, principalmente norteamericanos (Eggers Brass, 2011: 435).

¹⁹⁴ Si por un lado, durante el gobierno radical, se sancionan la ley de alquileres y de jubilación y la ley del trabajo a domicilio (1918), se prohíbe el trabajo nocturno en las panaderías (1926) y se limita la jornada laboral a ocho horas (1929), por otro se producen distintos episodios de represión protagonizados por grupos parapoliciales, organizados más tarde en la *Liga Patriótica Argentina*, que actúan en nombre del orden y la nación. Además de la *Semana Trágica* de enero de 1919, tienen lugar graves episodios de violencia gubernamental con ocasión de las huelgas en el Chaco entre 1920 y 1921.

cuando los inmigrantes y sus descendientes se integran como agentes activos en las estructuras político-económicas de la joven sociedad industrial, no sorprende que su irrupción autoral en el campo literario argentino se produzca de manera masiva en la década del veinte. En esos años, se asiste a la radicación del escritor ítalo-criollo como nuevo sujeto intelectual dentro de los circuitos intelectuales porteños pues es alrededor de los grupos de Florida y Boedo donde las escrituras migrantes logran conquistar un destacable protagonismo cultural¹⁹⁵. Para referir estas autorías, periféricas en relación al canon literario argentino y sistemáticamente arrinconadas por los estudios literarios, se adaptará el término de “sujeto migrante” acuñado por Antonio Cornejo Polar a propósito del caso andino¹⁹⁶. De la caracterización que traza el peruano de tales autores en cuanto sujetos “radicalmente descentrados”, cuyos discursos “dobles o múltiplemente situados” dan cuenta de la heterogeneidad derivada del desplazamiento migratorio, asoman varios rasgos aplicables a los episodios que aquí se investigan. A las autorías ítalo-criollas, subyacen también un doble lugar de enunciación (el pasado campestre en la *patria lontana* frente a un presente urbano vivido en condición de “gringos”) y la marca del mestizaje, entendido como proceso de ruptura o construcción inestable, sin visos de resolverse de manera armónica (Cornejo Polar, 1996: 841).

¹⁹⁵ Graciela Montaldo explica la aparición de nuevos emisores sociales a partir de la existencia de nuevas formas de apropiación de la cultura inauguradas por dos marcas culturales dominantes en el periodo radical: el mito de origen y la irrespetuosidad. Ambas propician la emergencia de la escritura entre grupos minoritarios como el de los escritores proletarios o el de mujeres poetas como Alfonsina Storni y Norah Lange (Viñas, 1989: 29). Por su parte, Beatriz Sarlo apunta: “En los años veinte, se inicia una doble experiencia literaria: el ingreso al campo intelectual de escritores que vienen del margen, y la tematización del margen en las obras que ellos producen” (1988: 179).

¹⁹⁶ Si bien el sujeto migrante al que hace referencia Antonio Cornejo Polar, en su emblemático artículo “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, se arraiga de manera concreta en el caso andino y atañe a su retórica de la nostalgia en su tránsito del campo a la ciudad, su autor apunta también las posibilidades de su proyección, esto es, la capacidad de esta categoría para “leer amplios e importantes segmentos de la literatura latinoamericana —entendida en el más amplio de sus sentidos— especialmente los que están definidos por su radical heterogeneidad” (1996: 838).

Antes de dar paso, a través de varios apartados monográficos, a las voces de estos cinco sujetos migrantes, se dedicará el siguiente espacio preliminar a reconstruir el panorama literario de los años referidos y a delimitar el estado de la cuestión con el fin de facilitar el esclarecimiento de los siguientes puntos al final del capítulo:

- a) El valor inmanente y contextual de los testimonios literarios constituidos como corpus de estudio.
- b) Los puentes entre las cinco autorías ítalo-criollas y la delineación de una posible constelación de escrituras migrantes.
- c) La participación de Fernando Gualtieri, Juan Palazzo, Gustavo Riccio, Roberto Mariani y José Portugalo en la conformación y desarrollo del debate nacional y en la creación de una poética urbana propia.
- d) Las implicaciones políticas del ejercicio literario de los autores de origen inmigrante.

3.1.2 La palabra en desborde

El año de 1916 marca un hito en el orbe político argentino, afectando con su onda de impacto a los modos y hábitos culturales pues, como señala Graciela Montaldo, con el gobierno radical “comienza a extinguirse un tipo de apropiación patriarcal de la cultura” (Viñas, 1989: 25). Con Yrigoyen, añade la investigadora argentina, se produce una alteración del sistema de fuerzas políticas y el arcaico sistema de valores se desequilibra, hasta el punto de que “la mera presencia de nuevos sujetos sociales y prácticas políticas quiebra las certezas de la oligarquía en proceso de retracción” (26). Si, por un lado, las clases medias toman posesión de

ciertas parcelas del poder discursivo tradicionalmente reservado a los sectores de la oligarquía criolla, irrumpiendo dentro de los recintos de la élite, por el otro, desde el orden conservador, se afianzan los reductos de resistencia. Entre estos últimos, y como su representante intelectual más ilustre, sobresale la figura de Leopoldo Lugones, cuya influencia es aún decisiva en la década del veinte durante la cual sigue ocupando el centro del sistema literario argentino¹⁹⁷. La retórica antidemocrática adoptada en sus intervenciones públicas¹⁹⁸, donde propone, ante el gobierno de la “ralea mayoritaria” y como medidas de rescate, la subordinación del poder civil al militar, la selección de la inmigración y un proyecto de nación autoritario, provoca reacciones de alarma entre distintos sectores de la intelectualidad local. A la centralidad de Lugones como actor político le corresponde una dogmática hegemonía literaria, contra la que los movimientos de la vanguardia organizan su asalto a principios de la década. El poeta nacional es ahora el blanco del martinfierrismo porque, como sugiere B. Sarlo, para escribir algo novedoso resultaba necesario “desplazar al hombre cuya autoridad, casi sin fisuras, había dominado la literatura y ejercido su poder de consagración” (2007: 115)¹⁹⁹. Si bien algunos reconocen, aunque en voz baja, la influencia del verso

¹⁹⁷ Se aludía, en el capítulo anterior, a la consagración literaria de Leopoldo Lugones a principios de siglo a partir de la publicación de *Lunario Sentimental* (1909) y *Las fuerzas extrañas* (1906), así como a su papel decisivo en la canonización del *Martín Fierro* de José Hernández como poema de fundación de la épica nacional. Conviene recordar aquí que, como señala O. Terán, es en el marco de las Conferencias del Odeón, pronunciadas en 1913, donde la élite política reconoce unánimemente en Lugones al “poeta de la patria” (1993).

¹⁹⁸ Cabe referir, como parte decisiva de su obra autoritaria y como acicate del clima antiliberal que conduciría hacia la instauración de la violencia en los años treinta, las conferencias de Lugones en el Teatro Coliseo (1923), en que el Duce es exaltado como modelo de restauración del sentimiento nacional, el Discurso de Ayacucho (1924), donde pronuncia la célebre frase acerca del arribo de la “hora de la espada”, y *La Patria Fuerte* (1930), en cuyas páginas justifica la necesidad de una dictadura militar. Es conocida, además, su participación en la conspiración y en el golpe de Estado de José Félix Uriburu del 6 de septiembre de 1930. Ocho años más tarde, ante un doble desengaño, político y amoroso, el poeta se suicidará con whisky y cianuro en el Delta del Tigre.

¹⁹⁹ Solo dos escritores en el siglo XX, afirma Beatriz Sarlo, lograron una hegemonía incontestada dentro del campo literario argentino: Borges, después de los años cincuenta; Leopoldo Lugones hasta los años veinte (2007: 115).

lugoniano en el surgimiento de la “nueva sensibilidad”, el perfil tutelar de su obra provoca la embestida colectiva por parte de las jóvenes generaciones en busca de un renovado origen²⁰⁰.

El controvertido anclaje de Lugones en el eje central del sistema literario porteño no representa el único caso de fricción y debate, dado que el orden demográfico, idiomático e ideológico que vertebra la moderna “Babilonia del Plata” exige multitud de cauces expresivos para dar respuesta a las demandas de la nueva realidad social y canalizar las inquietudes y perplejidades que le son propias. David Viñas rotula la época radical bajo el binomio de “nudos y crispaciones”, concerniente a las zonas de resistencia y tensiones intelectuales que su colaboradora G. Montaldo atribuye, en buena medida, al surgimiento de la juventud como protagonista de la historia cultural tras la Gran Guerra y la Reforma Universitaria de 1918. Al conflicto generacional, y como acicate de los debates, Montaldo añade la diversificación de las producciones artísticas debido a la ausencia de un “patrón estético o norma hegemónica” durante el radicalismo, en el que proliferan, sin embargo, “las ofertas en favor de varias propuestas que disputan o conviven con un único lema en común: ir contra lo que ya había sido instituido” (Viñas, 1989: 29). La expansión discursiva, la atracción por el cambio, las propuestas de construcción del canon nacional²⁰¹, el ensanchamiento de los

²⁰⁰ Años más tarde, Jorge Luis Borges reconocerá: “En realidad los de Florida eran de una tendencia derivada de Lugones, aunque públicamente eran enemigos de él. También lo éramos un poco por motivos políticos y porque le debíamos demasiado y no queríamos confesarlo. Éramos todos seguidores del *Lunario sentimental*” (Mazzei, 1962: 127).

²⁰¹ A partir de 1915 el frente nacionalista, ante la amenaza de “disgregación” de la argentinidad provocada por una población cada vez más diversa desde el punto de vista de su composición étnica e ideológica, pone en marcha la construcción consciente de un canon literario nacional, un proceso referido por Fernando Degiovanni como “batalla por los textos de la patria” (2007:10). Al proyecto de la Biblioteca Argentina (1915-1928), dirigido por Ricardo Rojas y en el que el repertorio textual refleja una concepción oligárquica y conservadora del pasado y la literatura nacional, se opone la colección de José Ingenieros, la Cultura Argentina (1915-1925). Si en el primero los valores culturales integrados corresponden exclusivamente a los de los grupos criollos,

marcos estéticos junto a las nuevas prácticas y sujetos culturales hacen que el fenómeno artístico se vea atravesado por una percutiente bisectriz polémica.

Sin pretender una reconstrucción exhaustiva del panorama artístico de la época, con el que se rebasarían sin duda los límites posibles de este estudio, pero a modo de nota con relación a tal encrucijada cultural, es oportuno tener en cuenta alguna de las imágenes o metáforas con que la crítica argentina ha descrito el campo cultural entre 1920 y 1930. Para Beatriz Sarlo, Buenos Aires es el “gran escenario de una cultura de mezcla” (1988: 15) en el que la imparable amalgama de formas concuerda con su condición portuaria y cosmopolita²⁰². Por su parte, Graciela Montaldo ilustra las variedades de esa diversificada producción cultural a través de sus “idas y vueltas”, ya que es un periodo en el que el retorno de las formas del gauchismo —con Benito Lynch y Ricardo Güiraldes— coincide con la aparición de los compadritos, los pobres y los marginados en la narrativa social, y durante el cual la “criolledá” vanguardista de J.L. Borges se impone frente a los remanentes del modernismo dariano. Por su parte, Paula Bruno, a propósito del estudio de las visitas de intelectuales a Buenos Aires durante el primer tercio del siglo, justifica el destino de tantos insignes viajeros a partir de la abarrotada agenda cultural que ofrece la urbe porteña, la multiplicidad de receptáculos

en el segundo el arco de visión se ensancha de acuerdo con la nueva realidad social, siendo incluidos los inmigrantes como componentes decisivos de la argentinidad. Para Degiovanni, la de Ingenieros constituye “la primera biblioteca de las futuras minorías del saber ajenas a los privilegios de la sangre, el poder o el dinero” (1997: 305) y demuestra, a partir de la simultaneidad de ambos proyectos, la contienda que existía también en el plano ideológico por imponer la primacía de una determinada visión sobre el pasado de la nación.

²⁰² Con el descriptor de “cultura de mezcla”, Sarlo se refiere a aquella “donde coexisten elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes y prácticas simbólicas”. La mezcla es percibida entonces como “uno de los rasgos menos transitorios de la cultura argentina: su forma ya «clásica» de respuesta y reacondicionamiento” (1988: 28).

intelectuales que en ella tienen asiento y la heterogeneidad de los mismos (2014: 10)²⁰³.

Esta dilatación de los circuitos culturales así como la pluralidad de sus representantes y objetos artísticos han sido explicados en estudios recientes — Beatriz Sarlo (1988), Vanni Blengino (2011) y Camilla Cattarulla (2011), entre los pioneros— a partir del impacto que supone el progresivo asentamiento del aluvión inmigratorio con sus respectivos dialectos, ideologías y hábitos de ultramar²⁰⁴. El encuentro de todos ellos con aquellos genuinos del medio local se concreta en una trama cultural altamente mestizada que deviene motivo de escándalo para los nacionalistas del Centenario y que constituye, de manera paralela, el sustrato desde donde los jóvenes del veinte dan forma a sus propuestas estéticas. No se deben olvidar otros cambios que modifican el campo literario de la época como la profesionalización del escritor, las campañas de alfabetización y la consiguiente aparición de un público lector masivo, la emergencia de nuevos emisores sociales que pugnan por la legitimación de su voz o la expansión de los dispositivos editoriales, indispensables para el encauzamiento de las nuevas demandas. Son fenómenos que, en su conjunto, explican el triunfo del periodismo de masas y la propagación de revistas culturales y literarias como soporte, de vida efímera en la mayoría de los casos, para las polémicas que se establecen entre los distintos

²⁰³ Argentina figura en la investigación de Bruno como uno de los destinos culturales preferidos en las giras sudamericanas y así se demuestra a través del seguimiento de Rafael Altamira (1909), Jean Jaurès (1911), José Ortega y Gasset (1916), Albert Einstein (1925) o Le Corbusier (1929) en su paso por el país.

²⁰⁴ Buenos Aires ve aumentar en un 60% su población en menos de un cuarto de siglo: de 1.576.597 habitantes en 1914 pasa a tener 2.415.142 en 1936. Otro dato de interés para asimilar la magnitud del cambio demográfico: en 1914, el Censo Nacional arroja un total de 7.855.237 personas, de las que 5.527.285 son argentinas y 2.357.952 extranjeras, un 30% del total (Clementi, 1985: 66).

frentes en contienda²⁰⁵. Según Fernando Diego Rodríguez, la actividad de beligerancia que se organiza en revistas y grupos editoriales las sitúan en el ámbito de la militancia moderna pues estas “demarcan un territorio de encuentro y sirven a su vez de palestra para los enfrentamientos estéticos e ideológicos que ellas mismas desatan” (2004: 8). Algo parecido señala Carlos Magone en relación a los diarios argentinos, que durante el Yrigoyenismo pasan de ser “tribunas de doctrina a puestos de combate” (Viñas, 1989: 82)²⁰⁶. Escritores e intelectuales recurren a los soportes periódicos para intervenir en las discusiones que seccionan el campo intelectual en varias zonas de conflicto: los autores sociales que publican en *Dínamo* (1924), *Extrema Izquierda* (1924), *Campana de Palo* (1925-1927), *Los Pensadores* (1922-1926) y su sucesora *Claridad* (1926-1941) frente a los distintos exponentes de las vanguardias, dispuestos a eliminar de un “tijeretazo” todo “cordón umbilical”²⁰⁷ y reunidos alrededor de *Prisma* (1921-1922), *Proa* (1924-1926), *Inicial* (1923-1927) y, de forma más cohesionada, de la revista *Martín Fierro*²⁰⁸ (1924-1927) dirigida por Evar Méndez²⁰⁹. De todas las disputas, señala

²⁰⁵ La expansión editorial explica otras empresas culturales significativas dentro del marco liberal: la consolidación de publicaciones periódicas dentro de las colectividades inmigrantes como medio de reafirmación de su identidad (Magone, 1989: 77), el apogeo entre 1917 y 1925 de la novela semanal o “textos de la felicidad” —en definición de Sarlo (1985)— o el voluntarismo cultural de Antonio Zamora, reflejado en sus colecciones “Los Pensadores” y “Claridad”.

²⁰⁶ En relación al protagonismo de la prensa durante el gobierno radical, señala C. Magone: “El periodo 1916-1930 es una época de proliferación de diarios, matutinos y vespertinos, que canalizan no solo el conflicto sociocultural que significa el arribo de los sectores populares a la representación política, sino que se convierten en vehículo de las discusiones nacionales” (Viñas, 1989: 82). Apunta, asimismo, otros dos aspectos a tener en cuenta: la renovación del lenguaje periodístico, impulsado por la fundación de *Crítica* en 1913 por parte de Natalio Félix Botana, y la difusión de la prensa obrera, que se diversifica en varias líneas ideológicas: la socialista (*La Vanguardia*), la comunista (*La Internacional*), la anarquista (*La Protesta*) y la sindicalista (*Bandera Proletaria*).

²⁰⁷ Así expresa su deseo de renovación artística el “Manifiesto” de *Martín Fierro*, firmado por Oliverio Gironde y publicado el 15 de mayo de 1924. Para Francine Masiello, el manifiesto literario surge como “el aspecto más ejemplar entre las estrategias de organización asumidas por la pequeña revista” pues sirve como conducto para dirigir “la resistencia a las convenciones del arte y adelantar una propuesta para el cambio” (1986: 70).

²⁰⁸ Para un acercamiento meticuloso a las características y los contenidos de cualquier de ellas, véase el ya clásico estudio *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)* firmado por René Lafleur, Sergio Provenzano y F. Pedro Alonso (1962).

Claudia Gilman, la más emblemática resulta ser la polémica barrial entre Florida y Boedo, cuyos participantes —apunta la investigadora— “enarbolan el prestigio de haber hecho tabula rasa con la literatura anterior. Unos se apropian de la vanguardia literaria, los otros de la vanguardia política” (Viñas, 1989: 56)²¹⁰. Se trata de dos grupos diferenciados por la procedencia sociocultural de sus miembros y los axiomas estéticos que los congregan, pero concurrentes en su voluntad de fracturar el orden instituido: boedistas, comprometidos con un realismo renovado²¹¹ frente a los moldes naturalistas finiseculares, contra floridistas que, a la par que responden a las bravatas de los anteriores con nuevas provocaciones, trabajan por erradicar de sus versos toda resonancia lugoniana²¹². A partir de esta contienda, notablemente sobredimensionada por la crítica especializada, se ha irradiado una concepción dual del campo literario del veinte, reduciendo su vastedad y polifonía a dos polos monolíticos dispuestos en simetría antagónica. Frente a tal ordenamiento, este estudio pretende inscribirse entre aquellas líneas de investigación que cuestionan tal oposición, iluminando los

²⁰⁹ En su artículo “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, Beatriz Sarlo incita al estudio de las revistas como fuente privilegiada de la historia intelectual. Al pretender intervenir y modificar la coyuntura presente en la que surgen, pueden leerse como “un lugar y organización de discursos diferentes, un mapa de las relaciones intelectuales, con sus clivajes de edad e ideologías, una red de comunicación entre la dimensión cultural y la política” (1992: 15).

²¹⁰ La consabida polémica es iniciada de manera oficial por Roberto Mariani, como se verá en el capítulo dedicado al autor de *Cuentos de la oficina* (1925).

²¹¹ Entre sus maestros figura Manuel Gálvez que detentó notables cuotas de influencia entre los escritores jóvenes de Boedo. La crítica lo describe como un escritor insular pues, si “sus notas anticapitalistas, antiliberales y nacionalistas de la ideología lo separan de muchos de sus compañeros de la primera década del siglo, su estética y su proyecto novelístico lo separan de la renovación literaria de los años veinte y de la élite que tuvo a la revista *Sur* como punto de articulación en los años treinta y cuarenta” (2007: 114). Beatriz Sarlo lo sitúa entre los primeros escritores profesionales de la Argentina, junto a Roberto Payró y Horacio Quiroga.

²¹² Junto al ímpetu de ruptura con las voces de la tradición literaria oficial, se dan también— por parte de bisoños autores de ambos “grupos”— gestos de reconocimiento hacia sus respectivos linajes; es este el caso de obras como *Barret: su vida y su obra* (1928) de Álvaro Yunque, *Evaristo Carriego* de Borges (1930) o la firmada por Lorenzo Stanchina y Nicolás Olivari, *Manuel Gálvez: un ensayo sobre su obra* (1924).

movimientos de trasvase en el interior de la dicotomía y recuperando aquellas formas culturales que no encajan en el interior de tal tipología simple²¹³.

3.1.3 Invasiones gringas

Como antecedente inmediato de la literatura social de los boedistas, Carlos Giordano reconoce la literatura de izquierda, fundamentalmente de tendencia anarquista, que comienza alrededor de 1900 y que coincide con el crecimiento del proletariado urbano y de la pequeña burguesía (1981). Alberto Ghirardo, José de Maturana y Federico A. Gutiérrez²¹⁴ son predecesores del cauce expresivo transitado en la década del veinte por voces consagradas como la de Manuel Gálvez con su *Historia del arrabal* (1922) y por los escritores agrupados en torno a la editorial Claridad. Es su fundador, Antonio Zamora²¹⁵, el que promueve en ella la publicación de la colección “Los Nuevos” en la que se reúnen los textos más relevantes de la joven izquierda intelectual: *Tinieblas* (1923) de Elías Castelnuovo, *Versos de la calle* (1924) de Álvaro Yunque, *Cuentos de la oficina* (1925) de Roberto Mariani, *Los pobres* (1927) de Leónidas Barletta y *Los bestias* de Abel Rodríguez, entre otros. Todos estos títulos demarcan una nítida línea divisoria frente a los

²¹³ Las primeras advertencias relativas a la complejidad del campo literario argentino entre 1920 y 1930 se despliegan en las contribuciones pioneras de Beatriz Sarlo (1985), David Viñas (1989) y Jorge Schwartz (1993), cuyas reveladoras intuiciones son demostradas por la prolijidad de rastreos posteriores en que se demuestra la pluralidad de formas culturales en activo en esos años.

²¹⁴ Se trata de tres nombres sobresalientes de esta primera literatura de izquierda, en concreto de la vertiente anarquista. Alberto Ghirardo, autor de *La canción del deportado* y los relatos *Carne doliente* (1906), es fundador de la revista libertaria *Martín Fierro* (1904-1905) donde se vislumbra, en palabras de Armando V. Minguzzi, “un acercamiento a la lectura de nuevos sectores de la población y se materializa un circuito cultural alternativo” (2007: 4). Alberto Maturana trabaja como redactor en el periódico libertario *La Protesta Humana* y firma, entre sus breves piezas dramáticas, *Gentes honradas* (1907) y *La gente del barrio* (1911), cuya acción se sitúa en barrios míseros y es protagonizada por familias marginales. Federico A. Gutiérrez es director de *Labor* y publica el libro de poemas *Gérmenes* (1902) y las crónicas *Noticias de la policía* (1907).

²¹⁵ Se trata de un nombre célebre de la izquierda argentina y periodista del diario *Crítica*. Nacido en Andalucía y radicado en Argentina, Antonio Zamora contribuye a la preparación de un tejido editorial capaz de acoger las prolíficas escrituras de Boedo.

Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922) de Oliverio Girondo, los *Prismas* (1924) de Eduardo González Lanuza, *Los días y las noches* (1926) de Norah Lange, las *Nubes en el silencio* (1927) de Brandán Caraffa o *El imaginero* (1927) de Ricardo E. Molinari, publicados en esos mismos años. Boedo, al descartar los formatos experimentales y centrar su foco de atención en la representación realista de la miseria y de los espacios periféricos de la ciudad²¹⁶, supone, en palabras de Horacio Salas, “el inicio real de la literatura de izquierdas en la Argentina”; y esta, al ser considerada génesis de la narrativa social, confiere al grupo “el prestigio propio de todo movimiento pionero” (1995: XIII). En tal proceso colectivo de edificación literaria del suburbio porteño, los boedistas incorporan al “gringo” entre sus componentes sistémicos: el sujeto que habita el conventillo y las estructuras que conforman ese espacio subalterno pasan a tematizarse dentro del universo de la ficción como significantes estéticos acordes al prisma ideológico que comparten sus autores²¹⁷. Leonardo Candiano y Lucas Peralta, en una de las raras investigaciones dedicadas a profundizar en las escrituras periféricas de Boedo, van a señalar al respecto:

Boedo fue quien tomó las banderas de esa inmigración revolucionaria a través de sus publicaciones. Hombres en su mayoría de extracción obrera, con formación intelectual alternativa a la académica, de orientación anarquista o socialista, los boedistas, hijos de inmigrantes, combatieron fervientemente las propuestas nacionalistas que en ese entonces encarnaba,

²¹⁶ Con estas palabras, lo corrobora Beatriz Sarlo: “Durante la década del veinte, la literatura argentina realiza un viraje tendiente a poner en foco y elaborar un punto de vista nuevo sobre los marginales. Como sujetos sociales, pobres y marginales se vuelven más visibles, cambian las formas de su representación” (1988: 178).

²¹⁷ Este prisma ideológico de izquierdas, atento al carácter acrisolado de la realidad social inmediata, se trasluce en la mayoría de los textos vinculados al grupo de Boedo en los que la cuestión migratoria pasa a un primer plano. Esta nueva mirada se da en figuras centrales como la de Álvaro Yunque, autor de los *Versos de la calle* (1924) o los *Poemas gringos* (1932) en los que la “entraña gringa” es identificada con “el germen de la América futura”, pero también entre los escritores “protoboedistas”. Entre ellos, Luis Pascarella con *El Conventillo. Novela de costumbres bonaerenses* (1917), Pedro Blomberg con *Las puertas de Babel* (1920) o Juan Palazzo con *La casa por dentro* (1921), a la que se dedicará un estudio exclusivo.

fundamentalmente, Leopoldo Lugones. (...) Los de Boedo fueron intelectuales que levantaron sus plumas en defensa de esa masa que la oligarquía nacional detestaba. (2007: 185).

Con la tematización del inmigrante, se conquista para el recién llegado un espacio de asentamiento en el territorio argentino, pues este anclaje literario supone, a pesar de las reticencias de los viejos criollos, su inclusión definitiva en el texto histórico de la patria; su masiva presencia en los encuadres líricos y narrativos de la época, si bien confinada a los resortes marginales del aparato discursivo de la nación, puede leerse a la vez como reivindicación y fuerza defensiva contra los ataques del nacionalismo cultural. Los boedistas asignan a sus personajes marginales de origen inmigrante amplias parcelas de gobierno literario frente a la anacrónica exaltación del gaucho como valor supremo de la argentinidad en los textos de las élites criollas; y es que, en dirección contraria a los movimientos de ascenso e integración social de una joven y heterogénea clase media, conformada por “esa masa extranjera disconforme y hostil” de la que hablara Lugones en su *Discurso de Ayacucho* en 1924 —el mismo año en que se fecha el nacimiento oficial del grupo de Boedo— la *genteel tradition* se apropia del ideologema del gaucho²¹⁸ para intentar limitar su avance. En su estudio sobre el grotesco criollo, David Viñas aportará la siguiente conclusión:

Si entre 1880 y 1916, la burla e impugnación de la *genteel tradition* se encarnizó en el gringo, entre el 16 y el 30 el desplazamiento apuntará al hijo del gringo, encarnado en el yrigoyenista, «el peludista». Lo racial se torna político y el conflicto clasista se explicita y se ahonda. En este ángulo de

²¹⁸ El gaucho, como señalan L. Peralta y L. Candiano, no supone ya una amenaza para las élites criollas pues, debido al avance de la urbanización en las zonas rurales, a las luchas contra el indio y a la Guerra de Paraguay, el antiguo dueño de la pampa se encuentra en el camino hacia su extinción. Como se veía en los capítulos anteriores, los grupos tradicionalistas (Leopoldo Lugones, Carlos Ibarguren, Lucas Ayarragaray) harán prevalecer su proyección mítica sobre su dimensión histórica como manera de contrarrestar la disgregación de los valores patrios acarreada por la invasión gringa.

toma, 1930 condensa el rechazo de la élite tradicional a lo que culturalmente significan el sainete y el grotesco como connotaciones del yrigoyenismo de las clases medias. (1973: 34)²¹⁹

3.1.4 La fecundidad del margen: cinco casos

Las autorías de Fernando Gualtieri, Juan Palazzo, Gustavo Riccio, Roberto Mariani y José Portogalo, cinco escritores de origen italiano, constituyen un objeto de estudio escurridizo debido a la naturaleza limítrofe y el destino errático de sus obras. La reflexión que aquí se propone se enfrenta a un panorama crítico que no ahonda con detenimiento en el papel intelectual detentado por una nueva clase social, integrada en gran parte por las familias de la inmigración arribadas a principios de siglo a las costas rioplatenses, y que pasa por alto el impacto que tuvo la misma en la conformación del campo literario porteño entre 1920 y 1930²²⁰. El objetivo que mueve esta pesquisa es, por tanto, el de reivindicar el gesto autoral de estos agentes sociales que, desde los márgenes urbanos y a través del ejercicio literario, participan de manera directa en el convulso debate intelectual que acompaña la transición de la ciudad patricia a la ciudad burguesa durante el gobierno radical. La razón que justifica tal reclamo deriva, por tanto, de una

²¹⁹ Para David Viñas, la desembocadura del sainete en el grotesco criollo ha de interpretarse como resultado de los cambios culturales provocados por los gobiernos radicales y, en concreto, por “el tránsito del optimismo y del apogeo liberal a la fisura de 1930” (1973: 13). Su análisis de la propagación del sainete en esos años asume como factores relevantes la crisis de la ciudad liberal y la división de la sociedad en dos clases masivamente diferenciadas en sus ejes: la “tradicionalista” frente a la “plebeya”, entre cuyas filas emerge un nuevo consumidor teatral. El sainete supondría, entonces, un cauce expresivo especialmente fecundo para la representación de lo que Viñas denomina como “mancha temática de Boedo: conventillos, borrosas y agresivas figuras de inmigrantes, escenografías barriales, la ciudad seductora y despiadada, huelgas, encierro, penumbra” (1973: 42). Bajo el prisma de Viñas, el grotesco criollo, resultaría ser “la voz de una enfermedad enmudecida. La expresión dramática de un fracaso conocido como el gran impacto inmigratorio” (2000: 124).

²²⁰ Aunque estudios recientes como los de Beatriz Sarlo (1988) y Rocco Carbone (2007) apuntan la irrupción de los hijos de la inmigración como nuevos actores culturales en la década del veinte, falta una reflexión específica a partir de casos concretos como los que aquí se proponen.

omisión radical por parte de la crítica, pues si distinguidas aportaciones han indagado en las implicaciones estéticas e ideológicas de la incorporación del inmigrante como ideologema dentro de las letras argentinas entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX²²¹, son excepcionales las operaciones de rescate y revalorización de las obras firmadas por los ítalo-criollos en la década del veinte²²². Se trata de un olvido que, a ojos de esta investigación, ha de ser rectificado teniendo en cuenta la trascendencia de dichos autores para la comprensión del desarrollo del pensamiento argentino en un momento que, en palabras de J. Torres-Pou, “puede considerarse neofundacional”²²³ (2009: 268).

A partir de la hipótesis inicial de esta tesis, que intuye una progresiva integración en el campo intelectual de las clases urbanas de origen inmigrante como correlato de una participación sociopolítica cada vez más ostensible de dichas comunidades en el país de destino²²⁴, las preguntas que se derivan y ponen en marcha la búsqueda de casos ejemplares vierten sobre distintos puntos: 1) las formas que asumen y el lugar que ocupan las propuestas literarias de estos cinco inmigrantes italianos entre 1920 y 1930; 2) la posibilidad de individuar una

²²¹ Entre las más aportaciones más destacables, han de ser recordadas la de Germán García, *El inmigrante en la novela argentina* (1970), la de Onega Gladys, *La inmigración en la literatura argentina 1880-1910* (1982), la de Alma Novella Marani, *Inmigrantes en la literatura argentina* (1998) y la de Graciela Villanueva “La imagen del inmigrante en la literatura argentina entre 1880 y 1910” (2005).

²²² Si bien, tal y como veíamos en el capítulo introductorio, la revalorización de los aportes literarios de los hijos de la inmigración son notables en lo que se refiere a las obras de finales del siglo XX de Griselda Gambaro, Mempo Giardinelli o Rubén Tizziani, entre otros, son prácticamente inexistentes los estudios sobre la irrupción autoral de esta primera generación de escritores con origen inmigrante.

²²³ Para Torres-Pou, se justifica el empleo del calificativo “neofundacional” por el hito histórico que supone el cambio de rumbo de la trayectoria política a partir de 1916 en el proceso constitutivo de la nación. Buenos Aires, al transformarse en una ciudad comercial y cosmopolita, avanza hacia un nuevo concepto de nación, moderna y multicultural. Otro críticos, entre ellos el chileno Luis Harss, han datado el nacimiento de la literatura argentina contemporánea en “la generación de 1922, compuesta por escritores nacidos todos ellos alrededor de 1900” (1971: 139).

²²⁴ Remito al lector a lo expuesto en el capítulo introductorio acerca de las distintas etapas de la presencia italiana en Argentina y, en concreto, a su progresiva integración en las estructuras políticas y sociales de la sociedad de acogida.

constelación de escrituras migrantes a partir de rasgos concomitantes desde un punto de vista estético e ideológico; 3) el valor literario y testimonial de sus escrituras; 4) la trascendencia política de las mismas y su relación con las prácticas literarias hegemónicas.

Para dar respuesta a tales inquietudes y frente a la constatación de un notable caudal de apellidos italianos entre las filas de la intelectualidad porteña en los años señalados, los criterios de recorte del corpus optan por rescatar un elenco de cinco escritores como sector representativo de las autorías migrantes de reciente arraigo en Buenos Aires. Entre los nombres descartados y las razones que han motivado su exclusión, es obligada la mención de Roberto Arlt y Antonio Porchia, cuya entrada en el canon literario nacional ya ha sido ampliamente consensuada²²⁵, así como la de aquellas figuras que ocuparon en su día un lugar hegemónico entre los boedistas —es el caso de Elías Castelnuovo y Leónidas Barletta²²⁶— o entre los floridistas —me refiero a Nicolás Olivari²²⁷—. Mientras que el descarte de los arriba mencionados se debe a la atención que han recibido

²²⁵ Roberto Arlt, de madre triestina y padre prusiano, representa el caso arquetípico del hombre nuevo que, con un pasado familiar europeo y un presente americano, inaugura en el país de acogida una nueva tradición literaria. Su incursión como hijo de inmigrantes en las letras locales ha convenido excluirse por constituir un caso estudiado exhaustivamente en los últimos años, tal y como refiere la investigación doctoral de Ana Stanić, relativa al proceso retrospectivo de su canonización (2015). Por su parte, Antonio Porchia, nacido en Calabria pero radicado en el barrio porteño de Barracas, también participa en el mundo de la bohemia artística y de la militancia anarquista de principios de siglo. *Voces* (1943), su única obra, aparece de manera fragmentaria y tardía con respecto a las que aquí se han rescatado; además, a diferencia del olvido que acompaña a nuestras autorías ítalo-criollas, el poder de sugestión de sus aforismos convierten a Porchia en “uno de los poetas más influyentes de su país (López Parada, 2006), elogiado por Jorge Luis Borges, Roberto Juarroz, Alejandra Pizarnik y traducido al francés por Roger Caillois.

²²⁶ Ambos nombres son identificados con los representantes oficiales del grupo de Boedo pues su narrativa explicita los axiomas estéticos del mismo. Algunas de sus obras han sido reeditadas y cuentan con estudios introductorios; asimismo, han recibido la atención de la crítica en aportaciones como las de Sarlo (1988) o Candiano y Peralta (2007). Su labor intelectual corrobora el protagonismo de una nueva clase cultural conformada por los hijos de la inmigración.

²²⁷ Nicolás Olivari, hijo de inmigrantes italianos, si bien debuta en el campo literario dentro del grupo de Boedo, es duramente censurado por el estilo de su primer libro de poemas, *La amada infiel* (1924). A partir de ese momento, este “boedista infiel”, en definición de Candiano y Peralta (2007), se convierte en un sujeto fronterizo y su literatura, tradicionalmente asociada a la escena vanguardista, se impone como vaso comunicante entre registros y materiales dispares (Bosoer, 2005).

por parte de la crítica, en los del futurista Piero Illari, los martinfierristas Sandro Piantanida y Sandro Volta²²⁸ o el de Folco Testena²²⁹, los motivos de exclusión tienen que ver con la inconsistencia de su obra literaria al margen de sus colaboraciones periódicas, por un lado, y a la imposibilidad de engarzar sus aportaciones dentro de estudio colectivo, por el otro. Aquí se ha optado por componer un mapa inédito y no definitivo a partir de cinco autores instalados en el suburbio porteño, cuyas escrituras excéntricas, errabundas y aparentemente aisladas brotan en los lindes del arrabal. A partir del hallazgo de estas piezas en extravío y de la intuición concerniente a una posible ligazón entre ellas, se plantea su rescate arqueológico y se inauguran cinco líneas de estudio que, pese a su aparente aislamiento, integran una misma y fecunda constelación literaria.

El escaso reconocimiento y consiguiente olvido literario es uno de los puntos de convergencia que permite pensar el alineamiento de los cinco autores en análisis; asimismo lo son sus orígenes italianos, la categoría social a la que pertenecen²³⁰, su autodidactismo y adopción del español para su expresión literaria, sus trayectorias en órbita alrededor del grupo de Boedo —con un mayor

²²⁸ La presencia de intelectuales italianos entre los colaboradores de *Martín Fierro* ha sido convenientemente abordada por Alejandro Patat (2005) en su capítulo dedicado a la relación entre la revista vanguardista y la cultura italiana. Su indagación se centra en tres figuras sobresalientes: Piero Illari, Sandro Volta y Sandro Piantanida. De la labor del primero de ellos como introductor del futurismo en Argentina, en cuanto fundador de la revista *Rovente*, se tratará en el capítulo dedicado a los viajes trasatlánticos de Marinetti.

²²⁹ Comunardo Braccialarghe, conocido con el pseudónimo de Folco Testena, merece un estudio exhaustivo por la fecundidad de su obra y por los resultados de su labor como mediador entre las culturas italiana y argentina. Su vida transcurre entre Milán y Buenos Aires, donde se convierte en una de las principales figuras del periodismo italiano por su labor como director de *L'Italia del Popolo*, durante sus años de fervor antifascista, y después del *Giornale d'Italia*, más afín al régimen de Mussolini. Además de como periodista, desarrolla una vasta labor intelectual: firma más de una veintena de títulos, colabora asiduamente en la revista *Nosotros* y traduce al italiano obras capitales de la literatura argentina; a él se debe, por ejemplo, la primera traducción del *Martín Fierro* de José Hernández. Su activa participación en la vida intelectual argentina, donde se lo conoce como “el más gaucho de los gringos”, lo convierten en uno de los “iniciadores y promotores de las relaciones culturales italo-argentinas” (Blanco de García, 2008: 40).

²³⁰ Como señala Ernesto Palacio, los constituyentes de Boedo son generalmente “gente de una categoría social inferior. En su mayoría se trataba de obreros que aspiraban a una representación literaria de su clase, «literatura proletaria» se le llamó más tarde” (Mazzei, 1962: 128).

o menor grado de vinculación según cada caso—, la orientación anarquista o socialista que atraviesa sus textos, la concepción del ejercicio poético o narrativo como continente para la experiencia autorreferencial, la tematización del margen urbano al que pertenecen y la toma de posesión de la ciudad extranjera en correlato con la apropiación de una voz autoral. En nuestra opinión, la recurrencia y la rotundidad de tales rasgos permiten hablar de una constelación de formas literarias, cuya reverberación en el horizonte cultural de la época se demostrará en los respectivos análisis monográficos. Estas escrituras, surgidas dentro de los conventillos, son indicadoras de la inagotable fecundidad de los márgenes donde el tango, el sainete y el lunfardo tienen su eclosión como resultado de la acrisolada demografía que allí se arrumba. Los jóvenes “tanos” participan, desde los barrios pobres de La Boca o Barracas y como ávidos interlocutores, en el despliegue artístico que concierne tanto a los circuitos centrales —bajo el control de un Lugones, un Quiroga, un Güiraldes— como a los periféricos —habitados por figuras como las de Quinquela Martín, los Artistas del Pueblo o Roberto Arlt—. Es en ese contexto variado e inagotable donde se instalan y circulan los textos firmados por los ítalo-criollos, partícipes del mismo con una poética inédita y modesta que supone, sin embargo, un gesto inaugural que merece ser indagado²³¹. Por lo que respecta a los aportes intelectuales en Argentina de los emigrantes de origen italiano, la crítica especializada se ha encargado de recuperar sus

²³¹ Una excepción notable supone la aportación de Alejandro Patat, *Un destino sudamericano. La literatura italiana in Argentina (1910-1970)*, donde se rastrean distintas formas de la presencia intelectual italiana en la vida cultura argentina a través de tres revistas argentinas: *Nosotros* (1907-1943), *Martín Fierro* (1924-1927) y *Sur* (1931-1981). Gracias a *Nosotros*, la iniciativa editorial de Roberto Giusti y Alfredo Bianchi, el italiano cubre por primera vez un puesto intelectual de primera orden en la sociedad porteña. Su papel como agente cultural protagónico es constatada por Manuel Gálvez, para el que la revista supone “el advenimiento de los descendientes de italianos a las letras argentinas”. El de Patat constituye, por tanto, un estudio indispensable para vislumbrar el origen de la Italianística en Argentina y sacar a la luz los conductos de ingreso e integración de los inmigrantes italianos en la cultura porteña.

autobiografías y bitácoras de viaje —Emilio Franzina (2008), Camilla Cattarulla (2000, 2003)—, ha estudiado los órganos de difusión de la literatura italiana —Alejandro Patat (2005)—, la influencia de figuras consagradas como la de José Ingenieros, nacido en Sicilia, en la conformación del canon literario nacional —Degiovanni (2007)—, o el papel de los italianos en la estandarización de la lengua a través de su uso literario —Ricardo Piglia (2013)—, pero no se ha ocupado hasta el momento de localizar ejemplos concretos de su integración autoral y de rastrear sus peculiaridades. Entre los motivos de tal marginación puede conjeturarse, además del difícil acceso a sus textos, la doble condición de sus autores, tan italianos en su origen como argentinos en su devenir, que los sitúa en un lugar intermedio, en un anclaje precario que dificulta su clasificación y replica con un doble olvido. El propósito de estas páginas es, por tanto, rescatar de la sombra estos cinco casos, elocuentes a la hora de retratar una década con tantos frentes abiertos, pues representan una componente ineludible para completar el mapa de un campo literario en expansión, vetado de zonas intermedias, de recovecos frondosos y autorías descarriadas que explican su singularidad.

3.1.5 La ciudad escrita del inmigrante

Si el arrabal se despliega como el forzado escenario social de anclaje para el recién llegado, no sorprende que este, en su afán por dar noticia de tal experiencia colectiva, produzca una escritura urbana en que *locus* y *topos* de enunciación coinciden. El análisis de las obras evidencia cómo, a partir de las escrituras ítalo-criollas, gestadas casi siempre dentro del conventillo, en la retaguardia de un patio o entre las calles del barrio, se deriva una poética urbana original, un código

semiótico propio con que el poeta o narrador nombra y se inscribe en un territorio que, en principio, le es ajeno. Sus ciudades escritas espejean ciertas parcelas de la ciudad que se despliega, por primera vez, ante el recién llegado, aquel sujeto despojado de una memoria familiar criolla, y por tanto, desconocedor del pasado de la capital: en consecuencia, los claroscuros de Juan Palazzo, el suburbio gringo de Gustavo Riccio, los conflictos barriales de Roberto Mariani o la perspectiva aérea de José Portogalo ponen en foco a la ciudad nueva desde un ángulo inédito. Ante tal hallazgo, surgen varias inquietudes: ¿qué formas asume la ciudad en el corpus seleccionado?, ¿cuáles son las marcas que la distinguen del resto de topografías urbanas proliferantes en la literatura de la época?, ¿qué denota la escritura de la ciudad acerca del vínculo entre el inmigrante italiano y el espacio porteño, entre el inmigrante y la tierra prometida?, ¿es relevante la aportación de las escrituras migrantes en la conformación de la poesía urbana de los años veinte? Estas cuatro preguntas inauguran un cauce poco frecuentado por los estudios críticos que, si bien reconociendo en la ciudad uno de los centros literarios más concurridos por los intelectuales de la época y en el suburbio una valiosa categoría hermenéutica²³², no han dado resultados académicos relativos a la ciudad modelada, en las primeras décadas del siglo xx, por la pluma de los poetas y narradores inmigrantes o hijos de la inmigración²³³. Entre todas las ciudades inventadas por la literatura, la menos visible, aquella soterrada a mayor

²³² Las orillas o el arrabal, además de como centro temático, elevan su potencial como herramienta epistémica para dar cuenta de manera retrospectiva de los intersticios, las complejidades y las zonas de frontera que marcan el campo literario argentino en los años veinte.

²³³ Quizás sea Beatriz Sarlo la única en referir la naturaleza poligráfica y polifónica de “la ciudad de los extranjeros” en su *Ciudad vista*, donde reconstruye la disputa ideológica que se cierne sobre el espacio público porteño entre “criollos viejos” y extranjeros a partir del Centenario: por un lado, apunta, “las iniciativas de la comunidad italiana querían ver a sus héroes en las plazas porteñas, del otro, la respuesta nacional defensiva, que difería los derechos de ocupación simbólica para más adelante, cuando los hijos de los inmigrantes mostraran los resultados de un proceso de argentinización que debían dirigir las élites” (2009: 101).

profundidad, es la ciudad del extranjero, una ciudad sin otra dimensión temporal que su provisorio presente y que, como se lee en los textos, es interpelada como lugar en construcción.

La desatención hacia las imágenes literarias producidas por los hijos de la inmigración en torno a la ciudad sorprende si se tiene en cuenta la coincidencia entre el origen de la problemática urbana y el comienzo de la “era aluvional” (Romero, 2013): el desgajamiento de la ciudad en zonas barriales, la emergencia del arrabal como nuevo espacio prototípico de lo argentino, los cambios rotundos en la fisionomía urbana y los respectivos procesos de urbanización se explican, de manera general, a partir del *crescendo* estrepitoso de la curva demográfica tras los desembarcos masivos de inmigrantes a finales del siglo XIX. Al verse perturbada la quietud de la “gran aldea”, penetrada por fuerzas desconocidas en sus antiguos y consabidos espacios, la ciudad reacciona a través de sus intelectuales que son testigos sensibles a las súbitas transformaciones que afectan de manera continua al paisaje urbano²³⁴. Estos empiezan a concebirla como “espacio cultural” y, desde esa relocalización, B. Sarlo explica su inmersión en el discurso literario²³⁵: la ciudad se vuelve personaje central de la literatura, una realidad imaginada, un territorio subjetivo, el centro o la directriz a partir de la que se articulan debates y se organizan las tensiones artísticas e ideológicas:

Ni la ciudad de Arlt, intensa, ultramoderna y miserable, ni la poética orilla de Borges son construcciones realistas: en ambas hay un acto de

²³⁴ Para Carlos Monsiváis, la ciudad latinoamericana —entendida en términos genéricos— entre finales del XIX y principios del XX, puede leerse como un tumulto de anticipaciones, dado que “su misma desmesura anuncia el derrumbe del control del tradicionalismo” (2000: 207). Coincide con él Ángel Rama que, en su *Ciudad letrada*, afirma que es entre 1870 y 1920 cuando se instauran las bases de la moderna América Latina (1984: 105-106).

²³⁵ “Las orillas, el suburbio son espacios efectivamente existentes en la topografía real de la ciudad y al mismo tiempo sólo pueden ingresar a la literatura cuando se los piensa como espacios culturales, cuando se les impone una forma a partir de cualidades no sólo estéticas sino también ideológicas” (Sarlo, 1988: 180).

imaginación urbana que remite a una ciudad disputada por las huellas del pasado y el proyecto de la modernización. En esta tensión conflictiva, Borges y Arlt ocupan posiciones extremas. Ambos, sin embargo, son parte del movimiento de la ciudad que parece haber estallado en pocos años, perdiendo una unidad primitiva que había sido igualmente ilusoria. (Sarlo, 1998: 35)

La ciudad deviene, por tanto, el nuevo sujeto poético y narrativo en que confluyen todas las miradas, el tópico privilegiado de cualquier práctica discursiva, cuyo poder de atracción se irradia de un frente a otro. A la “invención del suburbio” de Evaristo Carriego, le sigue Baldomero Fernández Moreno, el “poeta del nervio óptico”, también en definición de J.L. Borges, que, no obstante su condición de hijo de inmigrantes, es conocido entre sus contemporáneos como uno de los primeros cantores de Buenos Aires por su temprano poemario *Ciudad* (1917). A propósito de la influencia de ambos en la poesía de los siguientes años, Jorge Monteleone apunta que “el imaginario urbano de los poetas de la década del veinte es tributario del espacio artístico que representaron Carriego y Fernández Moreno, pero cruzados en disímiles combinaciones que suponen poéticas diversas” (Viñas, 1989: 331). Cinco años después de la publicación de *Ciudad*, aparecen los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, el poeta urbano de “estómago libérrimo” con el que irrumpen y se instalan en la poesía argentina la vanguardia y la urbe moderna: su Buenos Aires es ya un territorio refractado violentamente en ángulos, con una silueta antropomorfa aunque desmembrada, a semejanza de los extraños pobladores que flotan en los paisajes urbanos del atípico Xul Solar. Si la ciudad “real” multiplica sus planos, la ciudad literaria reproduce ese movimiento en expansión con modelos tan opuestos como los de Roberto Arlt y Jorge Luis Borges. Y si el primero hace que sus personajes imaginen una ciudad futura y ultramoderna, elevada en el hierro y cristal de sus rascacielos,

el segundo traza su reverso en *Fervor de Buenos Aires*, al evocar su dimensión íntima y atemporal a través de un nostálgico yo lírico. La de Borges es la ciudad de un solo tiempo —“esta ciudad que yo creí mi pasado, es mi porvenir y presente”, escribe a su regreso de Europa—, la ciudad amable de los almacenes rosados, el patio y los aljibes, el emblema ilusorio de una “criolledá” libre de los conflictos derivados del cruce y la mezcla. Es, en suma, una ciudad cerrada sobre sí misma que se opone, aunque sin nombrarla, a la ciudad gringa, la advenediza, a la que pretende neutralizar con su retórica excluyente de la mitificación.

Frente a los modelos modernizadores de la vanguardia, el criollista del primer Borges y aquellos excluyentes de Leopoldo Lugones o Ricardo Rojas que, desde la fecha del Centenario, ven en la ciudad un espacio de resistencia y preservación de la “esencia” nacional²³⁶, la otra, la ciudad del *cocoliche* o la algarabía dialectal, cobra relieve en los textos de los boedistas y, también, de los floridistas menos ortodoxos —es el caso de Raúl González Tuñón, “ese otro poeta del suburbio”, en este caso de padres españoles, al que Borges dedica su *Luna de enfrente* (1925). Es evidente cómo se dispara entonces el caudal de representaciones literarias del barrio, esa nueva unidad urbana surgida hacia finales de la década del diez que “avanza sobre el centro, ocupando rápidamente las principales atenciones políticas, culturales y urbanísticas” (Gorelik, 1998: 309)²³⁷. En el año 1926, los hermanos Tuñón publican, respectivamente, *El violín*

²³⁶ Ambos intelectuales, directamente vinculados en los preparativos de la celebración del Centenario así como en los respectivos debates que acompañan los festejos, producen los primeros informes sobre el patrimonio histórico y arquitectónico del país. A partir de ellos, proponen un modelo de ciudad nacionalista y ejemplificadora, una ciudad que se inscriba y realce su pasado criollo a través de sus monumentos. Ante el eclecticismo caótico de un territorio congestionado y “bárbaro”, ambos autores, conscientes de la relevancia del paisaje urbano como anclaje del estilo nacional, abogan por la protección del patrimonio argentino como icono patriótico (Gorelik, 1998: 218).

²³⁷ La proyección artística de los nuevos barrios, sin embargo, no está libre de encontronazos puesto que fueron también terrenos de disputa para la construcción de una tradición cultural.

del diablo y Tangos, en que cobran relieve dos tipologías ciudadanas en diálogo: una de inconfundibles rasgos portuarios, la planicie marginal y “canalla” de los poemas de Raúl, la otra sostenida en los arquetipos tangueros de Homero Manzi y Aníbal Troilo, cuyas letras son glosadas en los relatos de Enrique, donde “las milongas, los farolitos, los malevos y los organitos”²³⁸ tienen su prolongación narrativa. Otros escritores de origen inmigrante, esta vez reunidos en torno al núcleo de Boedo, participan con sus cuadros urbanos en la misma disputa, que atañe a un amplio sector del campo intelectual y que lucha por la primacía de una determinada versión de la ciudad. En tal vector, se emplazan los *Versos de la calle* de Alvaro Yunque, los márgenes “ennoblecidos por la locura” (Sarlo, 1988: 195) de Lorenzo Stanchina, los motivos circenses de Leónidas Barletta o los paisajes fabriles de Elías Castelnuovo²³⁹, autores, todos ellos, circunscritos en sus narraciones al arrabal y el conventillo, que se configuran entonces no como receptáculo pasivo de la modernidad, sino como inagotables productores de la misma²⁴⁰. En estos años, y en contraposición a la ciudad letrada y a su artificioso orden, adquiere cada vez más corpulencia, dentro y fuera de los soportes artísticos, la ciudad real y caótica que lleva a Romero a describir la Buenos Aires de las primeras décadas como “la ciudad de las dos culturas” (1972: 105): en un frente, la cultura heterogénea y

Como señala Gorelik, hubo por ejemplo representaciones enfrentadas entre un suburbio progresista y un suburbio pintoresco (1998: 359).

²³⁸ El tango, junto al fútbol y la literatura del margen, constituyen los nuevos productos de la cultura suburbana, emergen del barrio “pintoresco” y, al mismo tiempo, componen su mitología. Letras como las de “Sobre un pucho” (“un callejón en Pompeya / y un farolito plateando el fango / y allí un malevo que fuma / y un organito moliendo un tango”) recogen la descripción del arrabal en su forma estereotipada, y nombres como los de Cátulo Castillo, Homero Manzi, Pascual Contursi o Discepolín relucen en un primer elenco de poetas tangueros.

²³⁹ Para un adentramiento en las ciudades de E. Castelnuovo, L. Barletta, Á. Yunque y L. Stanchina, véase “Marginales: la construcción de un escenario” en Sarlo (1988).

²⁴⁰ El conventillo, por tanto, “no es solo un lugar pasivo de producción de capital sino que interviene, como medio de producción de bienes, en el desarrollo del capitalismo incipiente del país” (Contreras, 1999: 127). De manera correlativa, y como refrenda Adrián Gorelik, el barrio se impone como “espacio de producción y consumo cultural de tanta innovación como capacidad de reproducción social” (1998: 312).

marginal de los barrios, en el otro, la cultura del centro bajo el dominio de las élites y las clases medias tradicionales. Mientras que esta última trata de negar con su repliegue los cambios modernizadores que asedian las parcelas de su jurisdicción, la otra le contiene su tradicional poder discursivo, pues en los espacios de desarraigo, junto a cigarreras, obreros, zapateros y lavanderas, también hay narradores y poetas. De ese compacto enjambre de escrituras, participan los relatos sobre el inadvertido suburbio gringo que aquí se pretende rescatar.

3.2 FERNANDO GUALTIERI, LA VOZ QUE DESCIENDE DE LOS BARCOS

*Poi quando fui a bordo, quando mi vidi in quel palazzo isolato natante,
e udii le prime voci rudi dei marinai, la mia solitudine si fece ancor più viva*

Paolo Guglieri

3.2.1 De sur a sur

Fernando Gualtieri (1896-1976) zarpa hacia Buenos Aires a la temprana edad de los doce años, dejando a sus espaldas Savelli, la remota aldea natal ubicada en el confín meridional de la península italiana. El viaje trasatlántico que lo transporta del recóndito sur europeo al remoto puerto argentino no se acomete como una experiencia en solitario, sino que toma las dimensiones de una empresa colectiva protagonizada por los aluviones de inmigrantes que a principios de siglo siguen atracando en las costas rioplatenses.

Son escasas las noticias biográficas referidas a este poeta y letrista calabrés²⁴¹ que debió de cosechar, no obstante, cierta popularidad en los espacios del arrabal porteño, conocido bien como militante y agitador anarquista, bien como el autor de nostálgicos himnos entonados en recuerdo de la *patria*

²⁴¹ A pesar de la escasez de datos, es posible rastrear su lazo de parentesco con José Portogalo, al que dedicaremos más adelante un apartado. Portogalo (1904-1973), oriundo también de Savelli, se radica como poeta y periodista de orientación comunista en Buenos Aires, ciudad a la que llega a los cuatro años de edad acompañado de su madre, tía de Fernando Gualtieri (Tarcus, 2007: 523).

*lontana*²⁴². A partir de piezas informativas rescatadas en noticias dispersas, es posible seguir el rastro de Gualtieri en Buenos Aires, donde permanece hasta el año de su muerte sin haber regresado jamás a su pueblo de origen. Una vez en América, el joven inmigrante aprende el oficio de tipógrafo en el taller de su tío Santo donde, gracias a la manipulación cotidiana de los ejemplares impresos, se familiariza con el universo intelectual que le abrirá paso en el periodismo argentino. Sus primeras incursiones en el gremio consistirán en colaboraciones ocasionales en el periódico anarquista *La Protesta*, seguidas del proyecto editorial promovido junto a Elías Castelnuovo de una revista libertaria conocida como *La Palestra*²⁴³; sin embargo, su dedicación exclusiva en los años de madurez, será la dirección del periódico *La Voce dei calabresi*²⁴⁴, publicado entre 1931 y 1967 y destinado al lector italiano de ultramar.

Fernando Gualtieri constituye el primer caso de estudio de la constelación de escritores argentinos de origen italiano desconocidos en ambos lados del Atlántico. Si las referencias biográficas sobre el poeta calabrés radicado en Buenos

²⁴² Entre las letras recuperadas, es reseñable la siguiente samba, en que se activa un mecanismo recurrente entre los expatriados que consiste en la idealización de la tierra originaria, al ser rememorada desde tierra extranjera: “Emigratu io signu, e un me scuardu / do u paìse, vallume e d’a montagna / de chilla forte e lirica Calabria / chì le déttaru u nume e Grecia Magna” (Cappelli, 2013: 29).

²⁴³ En relación a la fundación de este proyecto editorial, Elías Castelnuovo rememora su carácter espontáneo y juvenil en una entrevista de 1975: “Mi padre murió muy joven y mi madre era analfabeta, de manera que yo me fui haciendo solo. En la imprenta había un muchacho, Fernando Gualtieri, con el que nos reuníamos e intercambiábamos poesías. Entonces decidimos sacar una revista. Se llamó *La Palestra* y la hacíamos ahí, en la imprenta. Estaban otros muchachos: Pedro del Rivero, Dante Motta y otro de apellido Bo, pero ninguno trascendió. Sacamos seis números de tres mil ejemplares cada uno. Éramos anarquistas, de modo que era una revista político-literaria” (Giardinelli, 1975: 8). La Biblioteca Nacional de Buenos Aires conserva dos de los seis números que se publicaron bajo la dirección de F. Gualtieri y E. Castelnuovo a finales de la década del veinte.

²⁴⁴ Para ulterior información sobre el diario calabrés, véase el libro de Federica Bertagna *La stampa italiana in Argentina*, en que se detalla la información relativa a la publicación y que apunta su incierta postura política ante el ascenso fascista: “*La voce dei calabresi* dopo una fase antifascista si stava avvicinando al regime. Lo dirigeva l’ex anarchico Fernando Gualtieri, considerato «cordiale» verso l’Italia, discutibile verso il fascismo; atteggiamento che risentiva delle divisioni tra i calabresi” (2009: 66).

Aires son exiguas²⁴⁵, los estudios críticos sobre su obra resultan inexistentes. La atención que aquí se le dedica ha de leerse en relación con las otras voces inmigrantes y tiene como propósito señalar las peculiaridades textuales de su obra así como remarcar el interés testimonial de la misma, al tratarse de una de las primeras iniciativas literarias de carácter libertario formuladas desde las filas de la inmigración italiana en Argentina²⁴⁶. Para ello se propone una indagación en sus cuatro recopilaciones poéticas conservadas en los fondos de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires: *Ushuaia. Anatema* (1918), *Clarinadas* (1919), *Latigazos* (1920) y *Versos de amor y de combate*, publicada en 1929 pero en la que se recogen composiciones de fecha anterior. A través de ellas, se constatará un primer gesto de afirmación entre las autorías inmigrantes que toman distancia de los marcos de representación impuestos por la precedente narrativa naturalista y por el género del sainete, para acceder a la enunciación literaria a pesar de su ubicación excéntrica de apátridas²⁴⁷. En el caso de Gualtieri, si bien la mirada del rapsoda, desplazándose de la Antártida a la Pampa y de la llanura a la ciudad, recorre distintos espacios de la geografía nacional, su llamamiento a la revolución armada contra el opresor se orienta en todos los casos hacia el mismo punto de mira.

²⁴⁵ En el *Diccionario biográfico de la izquierda argentina: de los anarquistas a la "nueva izquierda"* (1870-1976), Horacio Tarcus le dedica una sobria entrada donde indica algunas de los datos que aquí se reseñan.

²⁴⁶ Si bien entre los intelectuales anarquistas en activo en Argentina a principios del siglo ya se contaba con nombres prominentes de nacionalidad italiana, el caso de Gualtieri sobresale al converger en él la figura del poeta y la del inmigrante. Frente al caso de Pietro Gori que, si bien estrena *Senza Patria* en Buenos Aires en 1899, permanece en el país como visitante, de Ettore Mattei, radicado en Argentina como periodista pero sin obra literaria, o de Enrico Malatesta, que permanece en la Argentina solamente cinco años (1885-1889), Fernando Gualtieri representa en cambio al inmigrante italiano afincado en la República Argentina donde desarrolla una continuada labor intelectual.

²⁴⁷ Se insistirá más adelante en un aspecto remarcable y es que la voz del expatriado tiende a hablar en nombre de los italianos y de los hijos de la inmigración pero también en representación de otros sujetos subalternos como el peón rural o el criollo proletario. Gualtieri emprende una lucha de clase en la que la reivindicación identitaria se diluye en un discurso integrador que mira por el fin de la explotación del trabajador, sea este de origen americano o europeo.

3.2.2 La palabra encendida

Con los versos de “Tierra infame, / tierra abyecta”, Fernando Gualtieri abre un torrente poético que contiene los siguientes doscientos cinco que integran *¡Ushuaia! Anatema*, la pieza levantisca que publica en septiembre de 1918 en su revista quincenal *La Palestra*. Se trata del primer folleto divulgado por el italiano en el que, mediante el ejercicio literario, se apostrofa la naturaleza abominable del presidio austral, confinado en la aislada geografía de Tierra del Fuego. La muralla que rodea la cárcel de Ushuaia²⁴⁸, levantada por el hombre en el interior del cerco oceánico, recluye a los presos en un régimen de incomunicación y barbarie y los condena a un viaje de improbable retorno. La de Gualtieri se sitúa entre las primeras voces de denuncia que, desde el centro intelectual bonaerense, despliegan su ataque contra tal espacio penal. La diatriba del inmigrante se engarza en el primer estadio de una nutrida genealogía²⁴⁹ donde van a resonar, en los años siguientes, otras autorías destacables; si Roberto Arlt le dedica un aguafuerte a “El hombre que vuelve de Ushuaia”, Ricardo Rojas —encarcelado en 1934 por razones políticas— describirá en una especie de bitácora del cautiverio,

²⁴⁸ El proyecto de colonización penal de la Tierra del Fuego, presentado por el presidente de la República Julio Argentino Roca y su ministro de Justicia, Eduardo Wilde, es aprobado por el Congreso de la Nación en junio de 1883, si bien su edificación definitiva no se pone en marcha hasta septiembre de 1902 bajo la dirección del ingeniero italiano Catello Muratgia (García Basalo, 1988). Sus celdas albergaron a lo largo de casi cincuenta años —la clausura será decretada por Juan Domingo Perón en 1947— a delincuentes comunes pero también a personajes célebres como Carlos Gardel, el legendario anarquista Simón Radowitzky, el temido psicópata conocido como el Petiso Orejudo o el escritor y hombre de Estado Ricardo Rojas.

²⁴⁹ *Ushuaia. Anatema* de Gualtieri constituye uno de los capítulos más tempranos en la historia de la literatura de confinamiento político argentino que va a contar con notables sucesores. En relación al penal austral, otros textos destacables son el panfleto de Marcial Belascoain Sayós, *El presidio de Ushuaia: impresiones de un observador* (1918), la obra de teatro de Ivo Pelay, *Ushuaia. Dos momentos en la vida de un hombre* (1922), y los textos de dirigentes políticos confinados en la región fueguina durante la Década Infame: *Paralelo 55: dietario de un confinado* (1936) de Víctor Juan Guillot o *Ushuaia. Los prisioneros del Chaco* (1934) de Néstor Aparicio, diputado radical que relata su temeraria huida del penal. Otros documentos de interés son las relaciones *Ushuaia, el presidio siniestro. Régimen del terror* (1933) del reportero Aníbal del Rié o *El presidio de Ushuaia. La ergástula del sur* (1935) del diputado socialista Manuel Ramírez.

publicado bajo el título de *Archipiélago*, la fascinación, el deslumbramiento y la ferocidad que deparan al visitante las tierras fueguinas²⁵⁰.

Por lo que respecta a la disposición textual del título *¡Ushuaia! Anatema*, Gualtieri opta por una estructura tripartita cuyo primer apartado adopta la forma de una acusación que circunscribe su ataque al dispositivo carcelario interpelado por el poeta sin circunloquios líricos²⁵¹. En el segundo, fantasea con los castigos más cruentos que habrían de infringirse al maldecido “reyezuelo de Ushuaia” y el tercero deifica la figura del preso más celebrado entre los anarquistas, el judío de origen ucraniano Simón Radowitzky²⁵², conocido como el “mártir de Ushuaia” y símbolo del ideal de lucha libertaria²⁵³.

A lo largo de todo el texto, la escritura enardecida de un jovencísimo Gualtieri se sirve de agravios y descalificativos para demarcar una contundente contraposición entre los “tiranos vejadores”, los “guardias inhumanos”, “los

²⁵⁰ El texto de Rojas se propone apuntar las diferencias geográficas, históricas y culturales entre lo patagónico, continental y habitado, frente a lo fueguino, fecundo y rico pero insular y estigmatizado a causa, en buena medida, de la leyenda negra originada por las anotaciones de Darwin en su famoso *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, donde ese “confín del mundo” es descrito como la tierra más inhospitalaria entre todas las visitadas por el naturalista inglés. Rojas, en su intento por restaurar la ecuanimidad en el juicio de los argentinos sobre la región austral, expresa: “Hay un gran dolor en aquella comarca argentina: el exterminio del indio, el régimen del presidio, el despilfarro de las tierras fiscales, el aislamiento geográfico, la esterilidad económica, la incuria oficial, la falta de estímulos de cultura y, como consecuencia de todo ello, la despoblación, la pobreza, la injusticia, la explotación internacional, la ausencia de ciudadanía. La maldición de Onaisín no es una condición inmutable de la naturaleza, sino obra de los gobiernos. La leyenda nefasta, creada hace un siglo por Darwin, referíase al clima ingrato de una isla virgen y a su habitante autóctono. La maldición actual proviene de causas administrativas que pueden fácilmente corregirse. El objeto de estas páginas es revisar la leyenda darwiniana y divulgar la verdad sobre la Tierra del Fuego” (1942: 10).

²⁵¹ “¡Para ti seré enemigo! / ¡Para ti seré tirano! / Mi acendrado corazón con fuerza late, / y me dicta la sentencia perentoria / que dirige a tu maldad” (1918: 7).

²⁵² En su texto *Simón Radowitzky, ¿mártir o asesino?*, Osvaldo Bayer indaga, a través de la figura legendaria del terrorista libertario, preso durante veintiún años en el penal de Ushuaia, uno de los episodios más oscuros de la vida nacional, el asesinato del teniente Ramón Falcón y las consiguientes represalias contra los jóvenes anarquistas.

²⁵³ Aquí dos ejemplos de la apóstrofe de Gualtieri: “Yo te diera aquel castigo de las hambres estertoras / de Ugolino, de aquel conde señorial, / mas sin Dante que te hablara, sin hacer reseña alguna / de tu tétrico estertor. / Sin embargo, / ¡eso es poco, eso es nada! / ¡Patizambo endemoniado! / ¡Ser abyecto, el más abyecto de la raza de Caín! / Yo no encuentro qué suplico, qué castigo deba darte, qué mas nuevo y ejemplar” (1918: 9). “¡Radowitzky! / ¡Hombre de luz! / ¡Padre nuestro! / ¡Inmolado en el martirio! El martirio te hace grande” (10).

canallas y malvados” —esto es, los carceleros de la prisión antártica—, frente a los “tristes presidiarios”, las “víctimas inocentes” y los “mártires sociales”. La acusación de Gualtieri se sostiene sobre un tono exaltado y vehemente, cuyas exclamaciones inculpan, con la retórica folletinesca propia de la propaganda libertaria, al sujeto adversario²⁵⁴:

Yo como hombre, que me precio de ser libre,
De ser bueno y ser humano,
¡Me levanto altivamente como un ácrata indomable
—Esos mártires sociales—
E indicándote ante el orbe como lacra abominable,
Como inútil Dios Moloch,
Te desprecio con la furia de mi verbo
De liberto gladiador,
Pregonando infatigable la maldita sed de sangre
De tu abdomen insaciable,
La despótica potencia de tus garras aceradas
Que se cavan en los pechos y en los cráneos
De los pálidos humanos que cayeron prisioneros
Dentro tu hórrida prisión. (1918: 6-7)

La actitud de desafío adoptada por el autor se mantiene a lo largo de todo el poemario, en el que se recogen varias piezas en que la palabra libertaria se encuentra circunscrita dentro del molde métrico e iconográfico modernista. En títulos como “Rebeldía”, “Tribuno rebelde”, “Sueño fantástico”, “A los efebos” y “Desprecio”, una voz con resonancias mesiánicas y enemiga de “patrias y banderas” declama en nombre del Pueblo y exhorta a la Juventud a llevar a cabo la insurrección armada. Es en “Sueño Fantástico” donde el autor ejecuta, no sin cierta ironía, el arriesgado cruce entre el ideal libertario y las formas modernistas que

²⁵⁴ Eva Golluscio de Montoya, a partir de un corpus de piezas de teatro para elencos filodramáticos libertarios y folletines publicados dentro de la prensa ácrata, evidencia una serie de rasgos comunes a la retórica libertaria: la brevedad, la claridad extrema en la organización de contenidos, la fuerza y convicción en el tono, la economía de matices expresivos, la repetición, el simplismo, la tendencia declamatoria y el lenguaje ingenuamente unívoco (1987: 91).

empiezan a languidecer en la enunciación poética de esos años²⁵⁵. Para ello, privilegia las llamativas rimas esdrújulas (“ubérrima-libérrima”, “anhélica-perstiférica-ancestrálica”), la adjetivación ampulosa (“sublimes cánticos”, “estrambótica visión”, “vuelo célico”, “ígneo soldado bélico”), el lenguaje arcaizante (“el rayo febeo / del sol calórico”), los neologismos (“abomíneos burgueses”, “arcánico”) y los imaginarios clásico y mitológico a través de las figuras de los “efebos”, las “liras” o las “fiestas báquicas”. Tal experiencia de integración da como resultado un híbrido insólito en que el lector asiste a un paisaje en que las ninfas marinas elevan cantos libertarios como el que aquí se lee:

Yo con mis hábiles
Maniobras rítmicas
Llevo a mi góndola
Bogando, al mar,
Acompañándome
Sueños quiméricos
Sueños extáticos
De Libertar.
(...)
Y a su dulcísima
Carrera rápida,
Sirenas ágiles
Veo brotar.
Luego, al unísono,
Elevan cánticos,
Tiernos, exóticos,
Dentro la mar,
Y a mí mirándome
Me cantan férvidas
Canciones ácratas
Que hacen vibrar. (1918: 13-14)

²⁵⁵ Un dato a tener en cuenta es el arraigo de la escuela dariana en Argentina a partir de la publicación de *Prosas Profanas y Otros Poemas* en 1896, acontecimiento que supone la consagración del modernismo en Buenos Aires. Se trata de un movimiento cuyo contexto de florecimiento en Argentina difiere de sus condiciones de origen en otros países de América Latina (Jitrik, 1981) y que es, en palabras de Carlos Alberto Loprete, testigo de la transmutación material y espiritual de la ciudad que, de gran aldea, pasa a convertirse en capital cosmopolita en pocos años (1976: 10).

3.2.3 El verso y la fusta

Como continuación del poemario anterior, y de nuevo en la revista periódica *La Palestra*, se publica en 1919 otra obra del autor bajo el nombre de *Clarinadas*. En esta ocasión, Gualtieri se presenta ante los lectores como “modesto hijo del pueblo” y defensor implacable de los valores de justicia y fraternidad para la clase proletaria. A pocos meses de los sucesos de la Semana Trágica²⁵⁶, los versos del inmigrante pretenden servir de soporte al “proletariado de la Argentina, víctima del machete policial y de la infame ley de residencia” que, si bien abatido por los sucesos recientes, ha de remontarse para “romper sus cadenas y derribar el armatoste social, sobre cuyo derrumbe se cimentará una sociedad nueva, viril, sensata y equitativa” (1919: 6).

Los poemas reunidos en *Clarinadas* se dedican a Elías Castelnuovo, otro hijo de la inmigración italiana, y en ellos la labor literaria queda también supeditada a la matriz ideológica que inspira su ejecución. El Poeta es evocado como una figura “bella, noble y melancólica”, que se yergue sobre la “humana medianía” como intérprete del malestar compartido frente a “esa gente / que fáltale el pudor y la conciencia / pues tiene el oro vil como beldad” (1919: 17). La voz lírica, que ambiciona una resonancia universal, acata el modelo ruso como guía en su lucha hacia la igualdad²⁵⁷. Entre los clichés que habitan el discurso de Gualtieri, destacan aquellos que se refieren a la condición épica del poeta libertario, enaltecido bien como “el águila intrépida y valiente” que “arremete contra el áspid de mortífero

²⁵⁶ Los incidentes ocurridos entre el 9 y el 14 de enero de 1919, bajo el gobierno de Hipólito Yrigoyen, dejan más de medio centenar de muertos entre los sectores enfrentados. La composición del poemario tiene lugar en los meses siguientes al episodio y acoge la escritura iracunda de su autor, que es testigo de los altercados.

²⁵⁷ “Hoy es Rusia la madre sublime / del que gime en el mundo sin pan, / es la madre amorosa que abraza / al que quiere vivir con afán. / Es el Faro, es la luz primorosa, / es radiante sistema estrellar / es la brújula firme del Norte / del anárquico rojo pensar” (1919: 13).

veneno, / y lo abate y lo extermina” (1919: 19), bien como el titán que lucha con “firmeza y con empeño” (1919: 20) contra el envilecido adversario burgués. El tono exhortativo del poema “¡Arriba Hermanos!” es palpable, por ejemplo, en el siguiente pasaje donde la enunciación literaria mira a desencadenar la praxis social:

Cansados los pueblos de sus opresores,
Se aprestan altivos clamando venganzas
Y ármanse bravos de escudos y lanzas
Cargando a esa recua de grandes señores.
Hermanos de yugo del carro rodante
Que a tiempo sumisos, uncidos tiramos:
¡Volvámonos presto! ¡De frente a los amos
Mirémosle en cara con gesto triunfante! (1919: 25-26)

El poemario se construye a partir de una mecánica rudimentaria que posibilita una transposición literal del antagonismo entre los dos agentes sociales contrapuestos en el contexto argentino. Una similar dinámica de polos opuestos rige también la tercera publicación de Gualtieri, titulada *Latigazos* y publicada en 1920 con una dedicatoria previa a “los buenos Argentinos”. La apelación que aquí se perfila azuza a las clases oprimidas a levantarse contra la Liga Patriótica, que es la responsable de sembrar “la discordia entre los obreros”; para ello, vuelve a organizar a los grupos en contienda dentro de un sistema de parejas enfrentadas cuyos extremos son ocupados, de un lado, por las clases dominantes, y del otro, por los sectores oprimidos, integrados por extranjeros y criollos congregados en una fortalecida alianza de reciente inauguración.

El primer término de la oposición es el vilipendiado por el yo poético que, al igual que en *Clarinadas*, afianza aquí su adscripción a la clase obrera —“Porque soy proletario, / porque tengo un alma grande / porque siento, por humano, los

dolores de este pueblo / porque suelo con un mundo más humano y más grandioso”, (1919: 9)— y criminaliza a los gobernantes como los responsables de las muertes, el hambre y la convulsión social. El llamamiento al desorden es cada vez más explícito y, esta vez, el destinatario del anatema tiene el nombre y apellido de las brigadas mercenarias de la Liga Patriótica:

Frente a Frente,
Como un Dios que te apostrofa
Con su dedo acusador,
Yo te digo:
¡Miserable!
¡Traficante!
¡Impostor y asesino! (1919: 12)

En su discurrir, el poeta apela a distintos imaginarios cuyas referencias aglutinan aspectos de carácter local con otros de procedencia extranjera. Así la figura heroica de Espartaco asoma en el siguiente pasaje, donde un italianismo desvela al lector la marca del origen de su autor:

Yo que, como Spartacus, con fiereza,
Confundido entre esclavos de mi clase
Propago virilmente la insurgencia
Para hachar el Poder desde su base;
Yo que, en fin, como un titán, demolo,
El castillar soberbio del gobierno,
Inútil armatoste comandado²⁵⁸
Por hombres condenados al Averno. (1919: 15)

De este conjunto de poemas, sobresale el titulado “¡Al Gran Pueblo Extranjero!”, pues en él se perfila una singularidad que se comentará a continuación, y que atañe a la reacción de Gualtieri ante el forzoso antagonismo inducido desde la élite criolla entre inmigrantes y argentinos. El poeta interviene

²⁵⁸ La palabra “comandado” que cierra el penúltimo verso de la estrofa no existe en español y la forma que aquí se lee procede del verbo italiano *comandare*. Gualtieri traduce erróneamente del italiano “comandato” para referirse al término de “dirigido”.

en la contorsión del consabido binomio civilización *versus* barbarie, maniobrado por el discurso nacionalista desde los años del Centenario, y propone sustituir la oposición “dentro / fuera” por la de “arriba / abajo”. La civilización equivaldría, bajo el prisma del poeta, a la laboriosidad de un proletariado mestizado y la barbarie a las políticas de expolio y opresión de la élite gobernante:

¡Argentinos! ¡Hermanos de lucha!
¡Vuestras frentes altivos alzá!d!
¡Si están llenos de amor vuestros pechos
Este canto de un paria escuchad!
¿Quién ha dicho que es vuestro enemigo
Quien al suelo argentino emigró,
Para darle a la Pampa salvaje
Fruto y vida y plausible esplendor?
¿Quién ha dicho que el bravo extranjero
No hace falta en la tierra del Sud
(Do por gloria del brazo europeo
Se hace fértil con toda amplitud)?
¿Quién fomenta tal odio morboso
Que es estigma y pesado baldón?
¿Quién es causa que el paria vege
Tras de ser el vital productor?
Yo no entiendo el concepto de Patria,
De hacer guerra contra otra Nación,
Ni humillar al experto extranjero
Que concibo como fraterno eslabón.
Recordad hermanos a Alberdi,
A Almafuerte —el sonoro clarín—
A Sarmiento, Ameghino e Ingenieros
Más que el torvo y febril San Martín. (1919: 20-21)

3.2.4 La milonga libertaria

“Gualtieri, al igual que Don Quijote, movido por un sentimiento de piedad hacia los desvalidos, y de justicia y de equidad hacia todos los desheredados de la fortuna, arremete tesoneramente contra todos los pillos y truhanes que pululan por el orbe” (1929: 2). Con estas palabras preliminares, Francisco S. Fígola,

compatriota de Gualtieri, hace del prólogo a los *Versos de amor y de combate* un homenaje a la casta quijotesca de su autor que, con temple de caballero andante, sostiene en sus poemas una “cruzada redentora” contra el orden burgués. El tercero y último de sus poemarios, donde se recogen composiciones fechadas en los primeros años de la década del veinte, alberga una escritura belicosa que, tras entonar sus himnos en nombre de la Anarquía, vuelve a insistir en la urgencia de una acción violenta y vindicativa: “¡A la fuerza brutal que nos acosa, / se habrá de responder resueltamente / con la voz de fusil y de la bomba” (1929: 12). Poemas como “¡A ti, esclavo!” o “Exhorto a la juventud” resuenan como fuerzas de detonación que han de poner en marcha la réplica armada contra el régimen²⁵⁹ y la restauración de la dignidad del proletariado, entendido como fuerza motriz de la sociedad²⁶⁰. Entre las distintas piezas del poemario, se enfocará en esta ocasión el peculiar caso de la “Milonga rebelde”, en que el poeta calabrés adapta el mensaje libertario a la prosodia y las temáticas habituales de la payada, haciéndose partícipe de un fenómeno usual en aquellos años y denominado por la crítica como la épica libertaria²⁶¹:

Mirad cuántas penurias,
Mirad cuántas miserias,
Mirad cuántos dolores

²⁵⁹ “Observa tu dolor, y luego altivo / como un Satán que la pelea acata: / ¡Clávale dentro del pecho del pirata / tu puñal acerado y vengativo! / ¡Mata ese germen que te tiene asido!” (1929: 90).

²⁶⁰ “Preciso es que se cante la actividad del paria, / y la labor fecunda del buen trabajador, / y se castigue recio, y sin contemplaciones, / a todos esos pillos, farsantes y ladrones / que llámanse / Burgueses, Estado y Religión (...) / Cantemos, pues, la obra fecunda del obrero / que la injusticia humana aún no glorificó; / anónimos soldados, *factótum* del progreso, /es él, el proletario, el que con real exceso / merece ser cantado con todo el corazón” (1929: 97).

²⁶¹ La épica libertaria resulta del ingenioso cruce de elementos que apelan, de manera conjunta, a la tradición vernácula y al discurso internacionalista revolucionario. En su nómina de payadores libertarios, Horacio Ricardo Silva incluye a Fernando Gualtieri y apunta que “el joven poeta calabrés compuso varios versos de carácter criollo sobre temas ideológicos, que fueron cantados y recitados a lo largo y ancho del país por cantores locales: *Semana Trágica, Maldición de un maldito, Este y aquel o El héroe*” (2011: 45). Los cuatro textos mencionados aparecen incluidos en el disco *Los anarquistas 1904-1936: marchas y canciones de lucha de los obreros anarquistas argentinos*, proyectado sobre un guión de Osvaldo Bayer.

El pueblo ha de sufrir,
A causa de esos ricos
Y de esos gobernantes,
Que nunca se preocupan
De nuestro porvenir.
Nos roban, nos humillan,
Nos vejan y nos matan,
También nos encarcelan
Con saña criminal. (1919: 111)

La aproximación de la voz de Gualtieri a las formas populares de la milonga podría ser interpretada como otro elemento sintomático de la transculturación del sujeto migrante, pues permite observar cómo las formas de expresión autóctonas van cediendo espacio a las asimiladas en el continente americano²⁶². A propósito del diálogo de Gualtieri con la payada argentina de marcada impronta libertaria, merecen una mención especial otras dos figuras olvidadas por la crítica: la de Julián Martín Castro y la de Luis Woollands²⁶³, autor de la reputada *Carta Gaucha* (1922) bajo el seudónimo de Juan Crusao. Ambas voces son las primeras en desmentir desde el campo literario la supuesta enemistad entre gaucho y “gringo” y de sentar las bases de una alianza entre las clases oprimidas frente a la praxis excluyente de la fórmula sarmentina y del primer nacionalismo²⁶⁴. Sin duda, Castro

²⁶² Otro caso notorio de transculturación es el de José Luis Bettinotti, conocido como el “último payador argentino” a pesar de su condición de hijo de inmigrantes italianos. Saltan a la vista las valencias simbólicas de su figura pues, si por un lado representa el desplazamiento del gaucho desde el mundo rural hasta el entorno industrial, por el otro, confluyen en él dos categorías sociales, la de la gauchada y la de la inmigración, tradicionalmente vistas como irreconciliables y contrapuestas. Los versos de Bettinotti, si bien se apropian de la cadencia payadoril, se separan de la temática gauchesca para cantar la cotidianidad de la periferia citadina, tal y como se recaba de títulos como “El obrero” o “Del arrabal”. Entre los escasos ejemplares que se conservan en papel de sus composiciones, cabe destacar el breve poemario *De mi cosecha*, publicado en 1912, poco antes de que saliese a la luz el libro póstumo de Evaristo Carriego *La canción del barrio*.

²⁶³ Ricardo Silva pone orden a los retazos biográficos de ambos cantores y reconstruye su camino de adhesión al anarquismo en el medio rural en que nacen y se educan. Además, por lo que refiere a Martín Castro, señala que fue, junto a Luis García Acosta, el que “dio origen a la poesía rebelde en el ámbito payadoril” y recuerda sus famosos versos de “Guitarra roja”: “Ven guitarra libertaria, / libertaria y redentora / del que sufre, del que llora, / del delincuente y del paria” (2011: 41).

²⁶⁴ Castro, popularmente conocido como “el payador rojo”, siente simpatía por el gringo de reciente inmigración, como se percibe en “Los gringos del país” (1928), donde no enemista a

y Crusao, maestros de la payada criolla, inspiraron al poeta calabrés que, a través de ellos, escucha por primera vez al gaucho cantor expresar su solidaridad hacia su tradicional enemigo, el “gringo”. En concreto, en su *Carta Gaucha*, publicada por *La Protesta* junto al texto de Eduardo G. Gilimón *Para los que no son anarquistas*, Juan Crusao advierte:

No son los gringos pobres los que han arruinado el país, son los gringos y los argentinos ricos, que son todos igual en lo pijotero (...). Vamos a la revolución aunque sea con una lanza el que no tenga otras armas. ¡Adelante! ¡Que los gringos nos darán una manito! (...). Volverá el paisano desta tierra a encontrar el consuelo que ha perdido y podrá vivir dichoso y contento entre los extranjeros. (1922: 16-17)

Este tipo de cantos, entonados por los anarquistas en el marco urbano, cumple un rol asimilable al que antaño llevaron a cabo en las campañas los indómitos gauchos²⁶⁵. Así, en las reuniones ácratas, Gualtieri recita sus poemas en que, mediante las formas de expresión de la payada criolla que a finales de siglo habían cantado la injusticia de la persecución del gaucho por parte de las fuerzas del orden, se denuncian hechos de candente actualidad política como la masacre de los obreros durante la Semana Trágica o se enaltece el heroísmo de figuras como la de Simón Radowitzky. La palabra libertaria del inmigrante encuentra en la cadencia del payador y en su verso octosilábico un molde de alta eficacia comunicativa para su llamamiento insurreccional.

nativos y extranjeros sino a opresores y oprimidos, convirtiendo al gaucho en emblema del proletario.

²⁶⁵ Si bien Castro y Crusao son los nombres de mayor resonancia en el ámbito de la milonga anarquista, existen testimonios como el *Cancionero revolucionario*, cuyo único ejemplar se conserva en el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina. En él se recogen composiciones de carácter libertario, de autoría anónima y de creación urbana que habrían de extenderse en sentido contrario a la payada, esto es, desde la ciudad hacia el interior. Muchas de ellas refieren un acompañamiento musical y entre los títulos más representativos despuntan: “Canto de los Trabajadores”, “Milongas sociales”, “Milongas anarquistas”, “El guitarrico libertario”, “El deportado”, “Juan Sin Patria”, “Hermano explotado” y “La canción del desterrado”.

Para cerrar el apartado dedicado a la escritura migrante de Fernando Gualtieri, y como marca de la pervivencia de lo italiano en este primer caso de las autorías bifrontes, se transcribe aquí la conmovedora “Storia Mbrugliata”, redactada en dialecto calabrés y dedicada a los “paisanos de Buenos Aires”, en concreto a los miembros de la Sociedad Italiana Savallese di Mutuo Soccorso²⁶⁶. Se trata de uno de los textos que escribe en su lengua materna, a la que acude en contadas ocasiones como cauce para dar expresión a la nostalgia por la *patria lontana* o como medio para reconstruir las memorias del viaje transoceánico y el desembarco. De modo que si, en su último libro de poemas, los versos de “combate” remiten al contencioso presente bonaerense, los de “amor” son reservados para la remembranza de la antigua tierra de la infancia:

Sentiti nu mumentu ca ve cutu
Na storia che è nu pocu nteressante;
Peró nu mbe cririti ca cri e principi
Io signu re nu populu perdutu
(...)
Tra i munti e li valluni ra Calabria,
E mó chi m’arricuardu re ste cose
Me vena propiamente, propiu a rrabia.
Vulissi stare llà ruve le fimmine
Portanu u corpiciellu e lu rituartu,
I capilli trenzati, e la gunnella
Chi grava quantu grava nu scunfuartu.
(...)
Un sacciu quale riavulu è benutu
A me mbuttare versu chistu Statu;
U fattu sta ca vienni a chista terra
Lassandu la famiglia a bonu statu.
E bienni a sta Argentina a fare soldi

Pecchi tutti venianu ppé st’assuntu...
Me ficiari cririe c’a Furtuna
Se truvava a sta terra a rogne puntu.
Tenia rurici anni quandu vienni

²⁶⁶ Asociaciones de Mutuo Soccorso, creadas junto a otras entidades para satisfacer las necesidades comunitarias, testimonian el alto grado de actividad de la comunidad italiana en Argentina desde el punto de vista institucional (Grillo, 2001).

A sbarcare cuntientu a chistu pratu,
Nde su passati tririci é me truavu
Cehiú pieju e quantu vienni illusionatu²⁶⁷. (1929: 158-159)

²⁶⁷ "Ascoltate un momento che vi racconto / una storia che è un po' interessante / però non credete che io creda ai principi / neppure al re e neppure al celebre gigante (...). / Io sono il re di un popolo perso / tra i monti e vallate della Calabria / e ora che ricordo queste cose / mi viene proprio, proprio rabbia/ vorrei stare lì dove le femmine / indossano il corpetto e rituato / i capelli intrecciati e la gonnella /che grava quanto pesa lo sconforto (...). / Non so quale diavolo è arrivato / a portarmi in questo stato, / ol fatto che sono venuto in questa terra / lasciando la famiglia in un buon stato. / E sono venuto in Argentina a fare i soldi /perchè tutti venivano per essere assunti... / mi hanno fatto credere c' era Fortuna / e si trovava in questa terra in ogni punto. / Avevo dodice anni quando arrivai / per sbarcare contento in questo prato, / ne sono passati tredici e mi trovo / che mi sento peggio di quando illuso arrivai" (la traducción del dialecto al italiano es mía).

3.3 MUERTE EN EL CONVENTILLO: JUAN PALAZZO

*Nos eres familiar como una cosa
Que fuese nuestra, solamente nuestra*

Evaristo Carriego

3.3.1 La casa en las orillas

Al recibir la noticia del fallecimiento de Juan Palazzo (1893-1921), Manuel Gálvez escribe para la revista *Nosotros*: “tengo la sensación de que la novela argentina ha perdido tal vez el único hombre capaz de una obra genial” (1921: 116)²⁶⁸. Hijo de inmigrantes italianos, la corta vida de Palazzo transcurre dentro del perímetro del suburbio porteño, en concreto en un conventillo situado sobre la calle Esmeralda. En este caso, el espacio arrabalero funciona como detonación y, a la vez, como límite de la actividad literaria pues, si bien constituye el motor que pone en marcha el acto escritural, por otro lado coarta sus posibilidades de continuidad al signar, debido a las condiciones de miseria que en él se imponen, la temprana muerte del promisorio escritor.

²⁶⁸ Manuel Gálvez, ubicado por la crítica entre los primeros escritores profesionales de la Argentina, publica su *Historia del arrabal* un año después de la aparición de la única novela de Palazzo, *La casa por dentro*. En ella, la mirada se circunscribe al barrio de la Boca y, para la recomposición del mosaico social que lo puebla, se sirve de expresivas ilustraciones preparadas por Adolfo Bellocq, uno de los integrantes de los Artistas del Pueblo, grupo que se presentará al final de este capítulo.

Leer a Palazzo equivale, por tanto, a entablar un lacónico diálogo con este autor de obra brevísima e inconclusa en cuyas páginas pueden intuirse las razones que explican su truncamiento. Y es que son justamente las historias mínimas, casi siempre aciagas, que habitan el mundo del conventillo las que el escritor ítalo-argentino²⁶⁹ se encarga de reconstruir en su novela corta *La casa por dentro*, publicada en 1921 y costeadada por el escultor italiano Agustín Riganelli, que asume los gastos de la edición contraídos con la modesta Imprenta López²⁷⁰.

La aproximación al texto de Palazzo forma parte de la operación de rescate que ocupa la totalidad de este segundo capítulo y su propósito central consiste en reclamar el interés socio-literario de algunas de las autorías ítalo-criollas de principios de siglo que, habiendo permanecido olvidadas en los almanaques de las bibliotecas durante décadas, hoy en día logran brindar un horizonte de lectura insospechado por la crítica. La figura de Juan Palazzo resulta doblemente paradigmática pues si su biografía personal, contenida en su relato literario, espeja el presente trágico de estos primeros inmigrantes nacidos en Argentina, la infructuosa suerte de su prosa refleja la condición errática y marginal de los tanteos narrativos del colectivo²⁷¹.

²⁶⁹ Si bien Palazzo, al nacer en Buenos Aires no puede considerarse, como en el caso de Gualtieri, inmigrante “en primera persona”, se considera igualmente pertinente utilizar la calificación de “ítalo-argentino” para incidir en su doble sesgo identitario. Su condición extranjera es heredada de los padres, inmigrantes italianos que experimentan de manera vivencial la expatriación y que, al asentarse en el país de acogida, sufren la marginalidad y las dificultades de la integración junto a sus familias. En este sentido, es conveniente recordar la periodización de Hebe Clementi según la cual el segundo momento de la inmigración, el relativo a los años comprendidos entre 1890 y 1914, es el que conocerá la Ley de Residencia, la restauración nacionalista y la xenofobia contra el extranjero (1985: 200).

²⁷⁰ El gesto de Riganelli no constituye un episodio aislado pues se dan otros casos similares como las ilustraciones que el escultor de origen italiano prepara para *Las acequias* de Roberto Mariani o la financiación que Álvaro Yunque ofrece a otro joven escritor, Gustavo Riccio, para la publicación de su obra. Tales actos de solidaridad son prueba del carácter colaborativo del tejido social de los circuitos bohemios de producción cultural en la Argentina de principios de siglo, en los que el diálogo y el apoyo entre artistas e intelectuales resultaba habitual.

²⁷¹ Entre las primeras autorías de origen inmigrante, la de Roberto Arlt, hijo de madre friulana, constituye la excepción que ha logrado sortear la invisibilidad y revertir su destino marginal en

La escasez de referencias a este autor en estudios recientes resulta llamativa si se considera la insistencia de sus coetáneos en declarar la sensibilidad poética de su escritura²⁷². El reclamo que aquí se perfila aspira, por tanto, a una necesaria restauración de su valor literario y testimonial ligado a la rareza y excepcionalidad de su texto que, surgido de la comunidad migrante, propone una suerte de geopoética²⁷³ para el espacio barrial a través de una prosa con valiosas peculiaridades estéticas, como a continuación se demostrará.

Los rasgos de originalidad que apunta la pieza de Palazzo —como la presentación del yo narrativo como testigo y partícipe de los hechos o la técnica descriptiva adoptada para la construcción de la imagen poética de la barriada— no impiden su entroncamiento con un linaje literario cada vez más revisitado aunque aún a la espera de un estudio minucioso. En dicha tradición, conformada por textos en que la topografía del conventillo es recreada desde un punto de vista narrativo, tendrían cabida obras como la firmada por Luis Pascarella en 1917 y titulada *El Conventillo. Novela de Costumbres Bonaerenses*. Esta última es rescatada por Joan Torres-Pou en un análisis reciente que reivindica el impacto que tienen

obra canónica. En este trabajo doctoral, se ha convenido excluir a Arlt del corpus central de autores debido a los clarividentes estudios que se han ocupado de su actividad literaria, entre ellos la reciente tesis doctoral de Ana Stanić, *Cambio de paradigma en la literatura argentina contemporánea: el caso de Roberto Arlt* (2015), que explora con perspicacia el proceso de su canonización.

²⁷² Además de Manuel Gálvez, en la edición de *Los Pensadores* que aquí se maneja, el prologuista A.R.B. señala al respecto: “La muerte prematura de este muchacho talentoso y triste ha privado a la literatura argentina de otros libros de positivo valor. Pocas veces aparece en nuestro mundo literario un temperamento de la original enjundia y fuerte contextura artística como lo era el de Palazzo” (1923: 1). Y en *Nosotros*, unos meses antes de las declaraciones de Gálvez, Aníbal Ponce expresa su simpatía por Juan Palazzo, joven en el que reconoce “una nueva esperanza” para las letras argentinas y en cuya obra el crítico vislumbra “una verdad cálida” (1928: 512).

²⁷³ Entendemos por “geopoética” la acepción que le da Fernando Aínsa en su texto *Del topos al logos* (2002) como una aproximación a la geografía —ya sea urbana que rural— desde un punto de vista literario. En su segundo capítulo, titulado “Ciudades”, reflexiona sobre cómo el espacio ciudadano, siendo un espacio culturalmente construido, va a recibir el impacto de estas geografías literarias, cuyas imágenes están a su vez condicionadas por la percepción individual de cada autor. Todo ello lleva al convencimiento de la inevitable imbricación entre el espacio colectivo y la experiencia psíquica del mismo que va a impactar y modificar al anterior.

estas escrituras en el desarrollo y la conformación del campo intelectual bonaerense en un momento que califica de neo-fundacional (2009: 277)²⁷⁴. Tal linaje, el de la prosa de conventillo, confluye en uno más caudaloso, el de las primeras autorías urbanas que convierten el arrabal porteño en el centro de la urdimbre poética, teatral o novelesca, tal y como sucede en *La canción de barrio* (1912) de Evaristo Carriego, *Tu cuna fue un conventillo* (1920) de Alberto Vacarezza, *Las puertas de Babel* (1920) de Héctor Pedro Blomberg o en *Historias del arrabal* (1922) de Manuel Gálvez²⁷⁵.

Entre estos textos que, en su dimensión exógena, dan cuenta de las transformaciones citadinas y que, al mismo tiempo, proyectan una mirada hacia los lugares íntimos de esa cartografía periférica, despuntan las autorías de origen italiano como la de Palazzo, que aquí se estudia, o las de Gustavo Riccio y Roberto Mariani que se abordarán más adelante. Los siguientes análisis, cuyo anhelo es el de desvelar las dinámicas específicas de tal aporte cultural, arrancan de la intuición según la cual los hijos de la inmigración, en tanto que habitantes y relatores del suburbio gringo son, en gran parte aunque no exclusivamente, los responsables de dotar de una primera representación literaria a estas nuevas arquitecturas urbanas y conglomerados sociales²⁷⁶.

²⁷⁴ Textos como el de Luis Pascarella (al que se ha tenido acceso de manera parcial y solo de manera tardía), cuyo apellido denota su origen italiano, se convierten en depositarios de las primeras imágenes literarias del conventillo así como de los primeros relatos de la inmigración que lo habita: “Y resbalando sobre aquel manantial de mugre, moviéndose con embarazo entre la apilada trastería, respirando aquella atmósfera de ergástula, cuarenta familias de idiomas, costumbres y modalidades diferentes, desarraigados del centro, del norte y del mediodía de Europa, habíanse reunido allí impulsados por un sentimiento común: la esperanza de la lucha con provecho, la fortuna rápida y fácil que para la mayoría es la esencia misma de la palabra América” (1917: 11).

²⁷⁵ Como se apuntaba en el capítulo anterior, el sainete se impone desde finales de siglo como un género especialmente fecundo en la representación del conventillo. Entre las piezas más destacables: *Los disfrazados* de C.M. Pacheco, *Canillita* de F. Sánchez o *Babilonia* de A. Discépolo.

²⁷⁶ Como se apuntará en el epígrafe 2.2.3, el descubrimiento del potencial estético del conventillo y el arrabal se dará paralelamente dentro de otros colectivos pertenecientes a distintas

3.3.2 *Natura morta*

Toda la vida sordamente trágica del conventillo porteño está encerrada en *La casa por dentro*, libro doloroso y extraño, porque el libro de Palazzo, desde la primera página a la última, es tan solo un sollozo prolongado; una imprecación, una blasfemia prolongadas. Las pocas veces que sus personajes se divierten, se adivina en sus palabras y en sus actos el fondo de tragedia de sus almas. (...). Palazzo vivió también en la casa de sus narraciones y luego nos contó las cosas así, llanamente, sin retórica, sin melindres, sin reparos. Nos dijo todo lo que vio o presintió. (1923: 1)

Con estas líneas, publicadas en la revista de *Los Pensadores*²⁷⁷ en ocasión de la reedición póstuma de *La casa por dentro* en 1923, el prologuista, oculto bajo las siglas A.R.B., presenta a su autor y la cadencia lastimosa que define el tono de la novela. *La casa por dentro*, subtitulada *Escenas de la trágica vida en el conventillo porteño, vergüenza de nuestra civilización*, abre sus puertas e invita al lector a recorrer un total de diez capítulos que, a excepción del primero y el último, bien podrían leerse como relatos autónomos²⁷⁸. Los títulos que enmarcan cada uno de ellos (“Mi patio”, “Miseria”, “Un Visitante Nocturno”, “Redención”, “El Vecchio”, “La Noticia”, “El Castigo”, “Bohemia Triste”, “La Separación”, “Me voy”) anuncian algunas características tipológicas del texto, cuya composición se sustenta a partir del desfile de personajes singulares; en sus idas y venidas, el compadrito orillero, el turco pintoresco, el italiano borrachín, la costurerita pálida, el vagabundo y la prostituta, entre otros, van avivando la luctuosa coreografía del mapa barrial.

esferas de lo artístico como la litografía, la escultura y el grabado. Entre ellos, destacan por lo menos dos italianos: Santiago Palazzo, el hermano de Juan Palazzo, y Agustín Riganelli.

²⁷⁷ *Los Pensadores*, dirigida por Antonio Zamora, se publica entre 1922 y 1926, año en que es sustituida por la *Revista Claridad*. La colección, en la que escribieron los principales boedistas, además de visitar a los autores clásicos, se convierte en uno de los escasos soportes que dan circulación a las voces más jóvenes.

²⁷⁸ Si bien la obra se concibe como una pieza unitaria, la reedición de *Los Pensadores* de 1923 se refiere a “relatos cortos” y publica por entregas los distintos capítulos. El texto parece ofrecer al lector, aunque de forma involuntaria, ambas posibilidades de aproximación. Las dedicatorias al inicio de cada capítulo parecen apoyar la posibilidad de una lectura fragmentaria.

La acción, cuyo foco narrativo pivota alrededor de las menudencias familiares albergadas en las distintas habitaciones dispuestas en torno al patio central, se desarrolla en el radio limitado del conventillo y sus inmediaciones. El espacio compartido de la casa, parcelado en zonas más o menos comunitarias, conforma el escenario aglutinante donde los personajes protagonizan episodios de soledad, violencia, enfermedad y muerte que desembocan en un ineludible final trágico. Para el análisis de la obra, se abordarán dos aspectos textuales de especial relevancia y que justifican la inclusión de esta joven escritura en el presente estudio: en primer lugar, la valencia lírica que asigna Palazzo a su original representación del conventillo y, en segundo, la dimensión que asume la muerte en su relato, convertido en el obituario de un cuerpo social sin vida.

Por lo que respecta a la primera, es el yo narrativo el que se hace cargo de la nota lírica que envuelve los contenidos de la novela. El despliegue escritural tiene su origen en una primera persona autobiográfica que se dispone a relatar desde el interior mismo del marco que delimita la acción. El texto emerge, por lo tanto, de la coyuntura de ambos, el relator y el patio en que este se alberga y que es evocado como lugar de la infancia y la memoria familiar²⁷⁹:

Yo también tengo mi patio, un patio pintoresco y humilde, alegre y sombrío. Yo siento por mi patio un apego orgánico, que aumenta con los años. Es una especie de íntimo cariño, como el que sentimos por un rostro familiar (...). Lo quiero, porque en él aprendí a caminar, porque ha sido el sitio de mis primeros juegos y el mudo testigo de las nacientes ilusiones. (1923: 2)

²⁷⁹ Tal perspectiva narrativa podría ponerse en diálogo con la lectura fenomenológica que dedica Gaston Bachelard, en su *Poética del espacio*, a abordar el problema de la poética de la casa a través de los espacios diminutos de la intimidad y la relación dialéctica entre lo pequeño y lo grande, lo interno y lo externo. La casa, en ambos autores, es sugerida como unidad compleja y cuerpo de imágenes en donde quedan alojados los recuerdos, el inconsciente e incluso el alma de sus moradores (2004: 23).

El presente en que se ubicarán los hechos irrumpe primoroso ante el ojo solitario del observador, que describe la entrañable silueta del patio en el recogimiento de la noche. Es la “hora general del silencio”, el bullicio de la jornada se ha aplacado y los objetos cotidianos —las sábanas, las flores, las sombras— actúan como discreto soporte de una escenografía en sosiego:

Esta noche el patio aparece blanco. La luna derrama una transparente claridad, que es gris de escarcha en la ropa tendida; capullo de seda en los intersticios de las hojas; nieve, nieve pura, pero cálida, en los cuadrados que tapiza el suelo (...). La magnolia que sirve de centro y en cuya copa anidan gorriones, surge gigante, extraña, esquelética, reflejando en el paredón el zigzag de su ramaje (...). Esta noche mi patio es la poesía misma. Nunca termino de acariciar con los ojos su aspecto subjetivo. Principalmente el octogonal aljibe y esas sábanas que caen de las cuerdas, serenas, amplias como velas desplegadas. (1923: 2)

Sin duda, tal apertura lírica remite a la topografía poética inaugurada apenas una década antes por Evaristo Carriego, el “descubridor” del arrabal en palabras de Borges (1995: 100). Las concomitancias entre las escrituras de Carriego y Palazzo darían pie a un análisis más extenso del que aquí se propone, pues no residen solamente en la convicción del potencial estético del espacio liminal de la barriada porteña, sino también en la recreación de ciertos aspectos temáticos que funcionan como sustento para ambas escrituras²⁸⁰. Tanto en la una como en la otra, la mirada poética, que persigue la dimensión intrahistórica de los hechos²⁸¹, se posa sobre seres y rincones recónditos y pone su confín en la existencia vulnerable que mora en los márgenes de la ciudad moderna. En ambos

²⁸⁰ En este sentido, se podría indagar en las confluencias entre los poemas de Carriego y la novela de Palazzo pero también entre *La casa por dentro* y la producción en prosa del entrerriano, contenida en su colección de cuentos *Flor de arrabal* (1927), publicada de manera póstuma. Otro factor, este de orden biográfico, entre el uno y el otro es la premonición de una temprana muerte que les aboca a la urgente tarea de la escritura.

²⁸¹ La “intrahistoria” es entendida aquí según la versión unamuniana en tanto que “historia silenciosa y continua como el fondo mismo del mar” (1972: 27), realizada de manera casi inconsciente por sus actores periféricos.

casos, se percibe la conmoción intrínseca del ojo que controla todo resquicio de la barriada, donde sobresale la figura femenina, casi siempre enferma o maltratada, y que alberga el universo sensorial que emana de la vecindad. De la misma manera que Carriego en *La Canción del Barrio*, en el autor ítalo-argentino hay un esfuerzo referencial por plasmar el barrio sin arquetipismo ni edulcoramiento, haciendo hincapié en su lacerada envergadura. Si en palabras de Borges, Carriego “fue el primer espectador de nuestros barrios pobres. El primero, es decir, el descubridor, el inventor” (1995: 100), Palazzo, en cuanto efímero pero luciente epígono, ha de ocupar también un puesto destacable en dicha tradición principiada por el poeta entrerriano.

Ni los rasgos que acercan el paisaje lírico de Palazzo al de Carriego, ni el prisma deformador de herencia naturalista que asoma en ciertas estampas espeluznantes²⁸², impiden que de su texto emane una imagen original del espacio del arrabal. El universo narrativo —que es la traslación en miniatura del entorno físico de Palazzo— respeta el plano parcelado del conventillo, pues cada capítulo se abstrae en la historia de un personaje o un grupo familiar; a pesar del carácter insular de las acciones, emplazadas en las distintas piezas del edificio, la idea determinista que vertebra el texto es la que insiste en el vínculo inescindible entre el destino individual y el del conglomerado social y geográfico al que pertenece²⁸³.

²⁸² La matriz naturalista dominante en la narrativa finisecular argentina deja aún su impronta en la narrativa de tendencia realista de principios de siglo, dando lugar a escenas de truculencia y sordidez como la siguiente: “Ya estaba harta de su vida, de la gente, de todo. Muerto el primogénito, no deseaba saber nada de hijos. ¿Para qué? Le nacían enfermos, raquíticos. Virgilio era un manojito de carne blanda. Tenía la sangre viciada igual que ellos” (1923: 9).

²⁸³ El determinismo presente en el texto, que constituye la idea vertebral de *Le roman experimental* (1880), donde Zola ofrece la formulación más precisa de su escuela literaria, ha de leerse como otra interferencia de la poética naturalista. Si bien la pieza de Palazzo difiere esencialmente de las obras finiseculares al enmarcarse en otro contexto histórico y literario, es posible reconocer en sus personajes un discurrir aún amoldado sobre el modelo del naturalismo. Un ejemplo es la manera en que Inocencia se interroga ante el nacimiento de su segundo hijo:

Observado en su conjunto, el enjambre bullicioso y embrutecido que abarrota el conventillo es el elemento contrapuntístico que sirve para equilibrar el regodeo estético que emana de los instantes de contemplación. Palazzo, en su narración, da cuenta de los claroscuros que percibe al observar su patio y, por ello, se sirve de términos en colisión para describirlo: “mi patio es así, pintoresco y terrible, luminoso y sombrío, alegre y trágico” (1923: 3). Este proceder por oposición o contraste viene a potenciar la valencia poética que se aprecia desde los primeros capítulos del texto, donde al silencio del interior del patio le sucede el fresco bullicioso del arrabal a mediodía:

La calle ardía en movimiento. Pasaban tranvías, carruajes, automóviles en rápida sucesión. Ruido de cornetas, de campanillas; fragores de ruedas sobre el adoquinado; voces múltiples de vendedores que aturdíán los tímpanos. Y luego un ir y venir de gente; aquí, ante la puerta de la carnicería, el corro infatigable de mujeres que picotean a media voz, codeándose y tirándose de la manga en señal de inteligencia; allá, en la bodega, algunos pegajosos parroquianos, con los ojos entornados y lamiendo sus labios sedientos de alcohol; más allá, una mujer lozana y rubia que mete su cabeza en el interior de un carrito de verdulero, mientras coge unas frutas. (1923: 3)

Este tipo de pasajes de la prosa de Palazzo dotan al texto de una amplitud y un carácter notorios pues logran dar cuenta de los varios estratos que componen la urbe platense; a la estampa de la pobreza se superpone la imagen de la ciudad naciente, con sus artefactos modernos y sus insólitas categorías sociales²⁸⁴.

“¿Sería también un perdido? ¿Un incompleto? ¿Andaría como el otro bajo el peso de una herencia de pesadumbres?” (1923: 12).

²⁸⁴ Por lo que respecta a la narración de la pobreza en la narrativa argentina, Sylvia Sáitta recuerda que se trata de un tópico recurrente en el siglo xx y, en concreto, entre aquellos escritores que adscribían a una representación de tipo realista y ponían el arte al servicio de lo social. La investigadora argentina dice al respecto: “Narrar el mundo de los pobres fue uno de los objetivos de la literatura social de Boedo en los años veinte, del que formaban parte Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Lorenzo Stanchina, Roberto Mariani y Álvaro Yunque, entre otros. La finalidad, explícita en la concepción literaria del grupo, era describir ese mundo con todo el realismo y la crudeza posibles, para tornarlo visible e impulsar la toma de conciencia política y social” (2006: 91). En lo relativo a la emergencia de nuevas categorías sociales, el texto de Palazzo alude en varias

En correlación con la técnica empleada que, como ya se ha apuntado, hace uso frecuente de términos neutralizantes, sobresale un aspecto de relevancia en el texto, esto es, la condensación de circunstancias trágicas. En la mayoría de los capítulos, el lector asiste a una escena de enfermedad y/o muerte: la del hijo en “Miseria”, la del cartonero enano en “Un visitante nocturno”, la de la joven maltratada en “Redención”, la del inmigrante italiano en “El Vecchio”, la de la madre en “La noticia”, la de Santiago Palazzo, hermano del autor, en “Bohemia triste” y la del mismo Juan Palazzo en el capítulo de cierre “Me voy”. La muerte se instala como principio vitalizador de lo textual y es, a su vez, su cerco, pues además de emplazarse en su interior también lo flanquea. Y es que la escritura de Palazzo se lee como la traducción de una voz agonizante que pretende dejar testimonio de un drama íntimo y social. El autor, si bien en el último capítulo explica las razones de su “mudanza”, que ha de leerse en clave metafórica, *de facto* nunca saldrá de la pieza del conventillo que lo engulle como si se tratase de una víctima más de sus relatos²⁸⁵:

Era el primer ensayo de mudanza completa. De la señorial y ruidosa calle Esmeralda iba a la rústica y apartada Sapaleri. Mudarse quería decir, no solo cambiar de sitio, sino también variar de perspectiva, de atmósfera, de uso, de manera, de tono, de lenguaje, de método, de idea, de epidermis. (1923: 55)

Las líneas de clausura vienen a confirmar la dimensión luctuosa de la obra, pues su gesto de despedida dirigido al viejo y lúgubre caserón, al patio y las ramas

ocasiones a la configuración de una nueva tipología identitaria en la Argentina de principios de siglo. Donde antes había negros y mulatos, hay ahora gallegos, tanos, judíos y polacos tal y como se corrobora en un pasaje al aludir a “un grupo cosmopolita que reunía en un solo cuadro la mitad de Europa” (1923: 5).

²⁸⁵ El ambiente insalubre y húmedo propio de las viviendas míseras de las zonas pobres de la ciudad desencadena su enfermedad en los pulmones. La tuberculosis constituyó un objeto de debate central a principios de siglo pues la inexistencia de un tratamiento eficaz y su contagiosidad la situaron como afección peligrosa capaz de comprometer el orden público (Kohl, 2010).

de la magnolia, deja entrever el final mortuorio del que escribe. La materia narrativa de Palazzo encarna, por tanto, una doble pérdida, dado que el conjunto del texto puede leerse como el obituario de los fallecidos, el elenco ritual de las pérdidas circundantes, pero también como el testamento personal o la autobiografía enlutada de su autor.

3.3.3 Cromatismos

En el patio prevalecía la calma. En la entrada había dos jóvenes vestidas de negro, de un negro tan espeso, tan siniestro y voluminoso, que ambos manchones resaltaban pavorosamente en el esplendor matinal. Fuera, el resplandor de un sol quemante iluminaba de alegría la casa. Los vendedores se detenían ante los umbrales, ofreciendo a media voz el género de la fruta. Dos chicos mordían lentamente, por turno, la carne sanguinolenta de una ciruela. Una mujer, desgredada, sucia, con un trapo blanco adosado al cráneo, golpeaba la ropa contra la tabla, salpicándose de espuma. Más distante, había algunas personas que comentaban, lamentándose de veras, la reciente desgracia. (1923: 49)

Cuando se alude a la dimensión luctuosa de la escritura de Palazzo es también a raíz de pasajes como el anterior en que la acechanza de la muerte se hace patente a través, no solo de la acción narrada, sino también del énfasis plástico que el autor pone en su descripción²⁸⁶. En los fragmentos aquí transcritos, la mencionada técnica de contrastes que funciona en el plano sonoro —silencio del interior del patio / bullicio matutino del arrabal—, lo hace también en el cromático a través de la oposición de blanco-negro, en el primer caso, y de la alternancia luz-

²⁸⁶ A propósito del plano narrativo, conviene recordar que una de las muertes que se lamentan en el texto es la del hermano del autor, Santiago, cuya figura, tras su fallecimiento a los veintitrés años de edad, queda envuelta en un halo mítico para los camaradas de su generación. Juan Palazzo, en ocasión de la exposición póstuma de sus pinturas, lo presentará ante *La Vanguardia* como un “pintor de carácter que buscaba en los personajes los estados anímicos, la expresión esencial, el cadáver viviente. Lo pintoresco, lo trágico, lo grotesco, lo dramático animan sus figuras” (1918: s.p.).

oscuridad en el que se lee a continuación. En tales instantes, la imagen literaria se vuelve carnosa y el territorio de la prosa, como se advierte en el siguiente fragmento, evoca los promontorios en relieve de un grabado o una litografía²⁸⁷:

Finalmente, ya en el arrabal abierto y solitario, notaron el ruido de sus pisadas secas y firmes. Empezaron a burbujear las llamas de los faroles; palidecía el camino por donde marchaban; ennegrecían los charcos con tonalidades untuosas de belladona; refulgía el agua inmóvil y verde de las zanjas; aumentaba la sombra de los plátanos, sumiendo en penumbra las paredes blancas de las casas diminutas, pero en el horizonte, por encima de los entristecedores caseríos, prevalecía aún una luz vívida e imponente. Se respiraba un aire fresco, un efluvio de tierra húmeda, de flores perfumadas. Ladraban algunos perros, y las ranas de cuando en cuando emitían al aire sus quejas recónditas y lánguidas. (1923: 37)

El juego compositivo con que se plasma el entorno del arrabal y el carácter visual que confiere Palazzo a su construcción paisajística permiten intuir su familiaridad con el ambiente de bohemia que se había gestado en esos años en los barrios marginales de La Boca y Barracas. Allí, en concreto en el taller de Facio Hebequer instalado en la calle La Rioja 1861, solía reunirse el Grupo de los Cinco integrado por Guillermo Facio Hebequer, Adolfo Bellocq, Abraham Vigo, José Arato y Agustín Riganelli. El Grupo de los Cinco, autodenominado Escuela de Barracas hasta 1914 y, a partir de la década de 1920, “Artistas del Pueblo”, estrecha sus lazos sobre “afinidades de origen social, de opciones artísticas y compromisos ideológicos” (Muñoz, 2008: 8). Todos ellos, que reivindican su pertenencia a las clases populares y que adhieren a ideologías políticas de izquierda, trabajan entre

²⁸⁷ La comparación entre técnica literaria y plástica resulta más pertinente aún si ponemos en relación estos pasajes de la novela de Palazzo con, por ejemplo, la litografía *El velorio* (de la serie *El conventillo*) de Guillermo Facio Hebequer, el aguafuerte *Paisaje del suburbio* de José Arato, la aguainta *Nocturno en la Boca* de Adolfo Bellocq o la escultura *La mujer doliente* de Agustín Riganelli. Su preferencia por las escalas grisáceas y colores apagados para los espacios interiores y la vivacidad cromática de sus retratos del exterior son los que pueblan el imaginario narrativo de Palazzo, cuya familiaridad con las pinturas y grabados del grupo se explica por la convivencia con su hermano, integrante del mismo, y su participación en los encuentros de los artistas, muchos de ellos organizados en el taller de Facio Hebequer.

1915 y 1930 desde la estética realista, por la renovación de los lenguajes plásticos y por el cuestionamiento de los ámbitos tradicionales de exhibición, legitimación y circulación del arte²⁸⁸. La obra de Juan Palazzo se gesta en ese ambiente de vivacidad artística que se vive en los barrios del sur de Buenos Aires donde, debido a su carácter mestizo y aglutinante, fructifica el diálogo entre artistas, intelectuales y escritores. La contaminación de lenguajes se percibe en las descripciones que Palazzo brinda de los ambientes, los gestos y las luces cotidianas cuyo regodeo y voluptuosidad son los mismos que se aprecian en los coloridos lienzos del joven pintor Quinquela Martín²⁸⁹:

Era un día luminoso y en el puerto surcaban las aguas doradas algunas lanchas. Varios buques brillaban con refulgencias de bronce. Las nubes, en flecos algodonosos, se teñían de ámbar, de rosa, de azul, de gris. (...) Alrededor de la mesa, cinco hombres rojizos, nervudos, mordían el pan, masticaban el guisante y levantando el porrón, abrían la boza para mojarla en un chorro de vino. (1923: 51)

Es en estos ambientes de la bohemia porteña donde se empiezan a intuir las posibilidades estéticas del arrabal, el cual, debido a la mixtura de agentes sociales y códigos artísticos, va configurándose como un espacio de identidad y de producción cultural cada vez más rico. La autorreferencialidad es un signo distintivo de estos creadores que emplazan la temática suburbial en el centro de sus obras, tal y como observa un cronista de *La Época*: “El arrabal porteño, tan típicamente característico, ha encontrado en estos jóvenes sus mejores intérpretes.

²⁸⁸ Desde un punto de vista ideológico, la mayoría de ellos se adscriben a las ideas anarquistas y socialistas importadas del Viejo Continente y trabajan desde una concepción del arte como acción directa para recalcar y cambiar la realidad. Como apunta Muñoz, comparten preocupaciones estéticas e ideológicas con los escritores del grupo de Boedo agrupados en torno de la Editorial *Claridad*. Como ellos, la mayoría era autodidacta y producía su obra desde un antiintelectualismo que reivindicaba sus orígenes proletarios. De la misma manera, entendían el arte como una forma de militancia en la causa popular (2008: 19).

²⁸⁹ Para una aproximación detallada a la obra de Quinquela Martín (1890-1977), el más popular pintor de la Boca, véase Carlos Semino, 2012.

Casi toda su obra es arrabal, y en ella vemos esos tipos desvencijados, rotos, estropeados por la vida, que la ciudad impele y el arrabal recoge” (“Próxima exposición artística...”, *La Época*, 13 octubre 1920). La indagación en tales intersticios indica, sin vacilación, la existencia de un “protoboedismo” prácticamente inadvertido, que antecede de pocos años a los que serán los integrantes canónicos del grupo de Boedo. Una ascendencia poco atendida²⁹⁰ a pesar de aparecer documentada en las *Memorias* de Elías Castelnuovo, quien recuerda la excitación artística de esos años y su entrada en contacto con varios grupos de artistas, en concreto con aquel de “filiación ácrata” entre cuyos miembros figuraban Abraham R. Vigo, Adolfo Bellocq, José Arato, Enrique Santos Discépolo, Juan de Dios Filiberto, Juan Palazzo y Agustín Riganelli (1974: 122). En ese breve lapso de tiempo que abre la década del 1920, inmediatamente anterior a la fundación del grupo en 1924 y al debut literario de voces como las de Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Lorenzo Stanchina o Álvaro Yunque, ha de ubicarse la obra de Juan Palazzo, quizás como una suerte de prólogo a la literatura de corte social y realista abanderada por los escritores de Boedo²⁹¹.

²⁹⁰ El único texto en se ha encontrado una referencia a la correspondencia apuntada es el firmado por Lubrano Zas y en el que se dictamina: “Boedo, es la continuación del naturalismo, de Santiago Palazzo, Almafuerte y Carriego con una más definida conciencia de clase. (...) Entiendo que constituye un error referirse al boedismo sin mencionar a los Artistas del Pueblo, grupo formado por Agustín Riganelli, Abraham Vigo, José Arato, Adolfo Bellocq, Facio Hebequer; Santiago Palazzo y Juan Palazzo, autor de *La casa por dentro*” (1969: 27).

²⁹¹ Prueba de las colaboraciones entre los Artistas del Pueblo y los escritores de Boedo son las ilustraciones que los primeros preparan para las publicaciones de los segundos. Entre ellas, cabe destacar los grabados en madera que realiza José Arato para la colección de cuentos *Los pobres* (1925) de Leónidas Barletta o las escenografías de Abraham Vigo para *Teatro* (1929) de Elías Castelnuovo.

3.4 GUSTAVO RICCIO: UN POETA EN LA CIUDAD

*O Fratelli d'Italia
è per voi la grande torre, il grande faro
dell'equa gratitudine.
Voi siete IL GRINGO, siete l'eroismo
anonimo, d'ogni sera.*

Folco Testena

3.4.1 Obra trunca

El itinerario lírico y vivencial de Gustavo Riccio (1900-1927), poeta olvidado del suburbio gringo, es indisoluble del de su mentor y amigo Álvaro Yunque, uno de “los vectores del movimiento boedista a lo largo de todo su desarrollo” (Candiano, 2007: 45). La relación afectiva entre el argentino y el bisoño autor de origen italiano deja su rastro en distintos textos —cartas, entrevistas y poemarios— en forma de declaraciones personales, dedicatorias o notas encomiásticas. Parte de este material queda recogido en una inadvertida biografía sobre Riccio firmada por el escritor rosarino Lubrano Zas, donde se transcriben las palabras de Yunque a propósito del primer encuentro entre ambos: “Me llamó la atención por su agilidad mental y por sus balbuceos literarios. Era un joven moreno, de ojos luminosos, voluptuosa sonrisa, melena enrizada, corbata flotante y gran chambergo” (1969: 13). A partir de este retrato, Zas reconstruye con detalle el vínculo que los une y señala la mediación de Yunque como figura paternal que

respalda las inquietudes poéticas del joven, lo introduce en el grupo de los boedistas y se convierte en su discreto mecenas²⁹².

A pesar de la débil salud de Riccio, su naturaleza extrovertida y jovial le ayuda a granjearse la simpatía de distintos exponentes del campo intelectual porteño que, tras su repentina muerte a los veintisiete años, se comprometen a rescatar de un probable extravío los legajos dispersos de su obra y promueven su publicación. El punto de arranque de la carrera literaria del joven autor es la novela *Lo ineluctable* (1919), que aparece en la revista *La voz de San Fernando*, dirigida por Juan José Rondini, en la que Riccio había colaborado anteriormente con varios artículos de crítica literaria y musical²⁹³. A partir de ese momento, enfermedad²⁹⁴ y escritura ocupan los ocho últimos años de su vida dejando como legado un corpus literario sucinto aunque promisorio: *Antología de versos para niños* (1924) y *Poeta en la ciudad* (1926), editados respectivamente por *Claridad* y *La Campana de Palo*²⁹⁵ gracias, en este segundo caso, a la financiación de Álvaro Yunque. Tras la aparición de su primer poemario, Riccio escribe sin descanso hasta el día 6 de enero de 1927, en que sus amigos hallan su cuerpo exangüe sobre un último escrito, cuyo título “Fiesta” sella el fin de la vida y del porvenir literario del

²⁹² Como se mencionará más adelante, la publicación de la primera obra de Riccio, *Poeta en la ciudad*, es financiada secretamente por A. Yunque al que G. Riccio, que nunca tendrá noticia de este patrocinio, dedica el poemario.

²⁹³ Entre sus primeras incursiones en el campo intelectual, Lubrano Zas refiere su colaboración con *La Palestra*, dirigida por Elías Castelnuovo, y sus asiduas reuniones en el café de San Juan y Pichincha con Blunno, Orozco Zárate, Santáchita y Fernando Gualtieri, que en esos años aún estaba inmiscuido en el ambiente de bohemia y agitación política. De tales reuniones nace la revista *Cerebro*, de muy pocos números y editada por el Círculo Literario Almafuerte.

²⁹⁴ Gustavo Riccio sufre de tuberculosis, una enfermedad muy propagada en esos años en Buenos Aires y para la que no existe ninguna posibilidad de curación efectiva durante la primera mitad del siglo xx (Kohl, 2010: 5).

²⁹⁵ *La Campana de Palo* tiene un protagonismo tangencial con respecto a *Claridad* en el panorama cultural de la República Argentina. La revista, estudiada en detalle por María del Carmen Grillo, cuenta con 17 números que se publican en dos etapas: la primera de junio de 1925 a diciembre de 1925 y la segunda desde septiembre de 1926 hasta octubre de 1927. Sus animadores fueron Carlos Giambiagi y Alfredo Chiabra Acosta y la ausencia de la figura de director se explica por la filiación anarquista a la que se adscribe. En ella se publican poemas de Riccio, Yunque, Tuñón, Guijarro y demás autores de Boedo.

joven con tres plácidos versos: “Palpitante entre mis dedos / tibio, sedoso, traía / bien asegurado el último gorrión inquieto de un verso” (1928: 94). La noticia de su muerte se propaga en numerosos artículos laudatorios que se publican en revistas literarias como *Claridad*, donde Riccio colabora entre 1926 y 1927, o *Nosotros*, en que Alfredo A. Bianchi y Roberto F. Giusti siguen recordándolo un año después²⁹⁶. Será justamente durante uno de los encuentros en homenaje al poeta, celebrado en el Café Tortoni, donde un grupo de amigos se propondrá recuperar las composiciones inacabadas del autor para sacarlas a la luz: el proyecto se lleva a cabo sin demora y en 1928 aparece *Gringo Purajhei*, una obra desaparecida donde se reúnen fragmentos y piezas sueltas de hasta cinco poemarios²⁹⁷.

La excepcionalidad de la obra de Riccio, señala Lubrano Zas, radica en parte en el origen humilde de su familia, conformada por inmigrantes italianos que viajan de Italia a Argentina para “labrarse un porvenir” (1969: 9) y que no respaldan la vocación literaria del hijo. La muerte en alta mar del abuelo, antes de alcanzar las costas americanas, así como los distintos oficios desempeñados por el padre —peón, mandadero, aprendiz de joyero— no concuerdan con las ensoñaciones líricas del joven Riccio, que aspira a ocupar “un lugar destacado dentro de la poesía nacional” (Zas, 1969: 9). Sin el apoyo paterno pero con la confianza y la amistad de los círculos literarios bonaerenses, Gustavo Riccio se dedica exclusivamente y de manera compulsiva a la labor poética, logrando alcanzar en pocos años un estilo terso y original; sin embargo, sus escritos

²⁹⁶ Entre las distintas menciones y homenajes, cabe señalar el artículo de título “Gustavo Riccio”, aparecido en enero de 1927 en la revista *Claridad*, y en el que se lee: “Hoy, los muchos amigos que él tuvo, que lo amábamos y lo admirábamos, mirándonos unos a otros, llenos de dolor y de rabia ante su ida, no nos acabamos de resignar a que esto sea cierto, a que ya nunca más podamos ir a charlar con el noble amigo de cosas bellas y levantadas” (1927: s.p.).

²⁹⁷ Como se verá más adelante, entre los papeles de Riccio, se identifican composiciones de cinco proyectos distintos e inacabados: *Gringo Purajhei*, el más avanzado entre ellos, *Gorrión*, *Vaso de agua*, *Cien elogios* y *Padre Sol*.

resultarán desconocidos para las generaciones venideras, a pesar del entusiasmo que estos suscitan entre sus coetáneos²⁹⁸.

La figura de Riccio cumple las condiciones principales para integrar la nómina de los cinco autores incluidos en este capítulo: su origen inmigrante, en cuanto hijo de italianos radicados en el territorio argentino a finales de siglo, el carácter periférico así como el destino aciago de su obra, y su valioso papel como cantor del suburbio gringo. Para su inclusión en este corpus de estudio, cuya aspiración consiste en remitir el olvido que atañe a su figura en la crítica literaria, se ha tenido también en cuenta su integración en el grupo nodal de Boedo, junto a nombres de mayor resonancia como los de Leónidas Barletta o Elías Castelnuovo, tal y como señala Álvaro Yunque en su *Literatura social de la Argentina*. Si bien no resulta novedoso apuntar la abrumadora presencia italiana entre las filas de Boedo²⁹⁹, la labor del autor en la construcción de una primera topografía del suburbio gringo resulta de particular interés. Por último, otro de los motivos que impelen a este trabajo a rescatar la obra de Riccio reside en la importancia de su actuación en el campo cultural argentino de los años veinte, contendido por distintos agentes culturales que ponen en circulación discursividades estético-políticas divergentes y, en ocasiones, enfrentadas. Tal y como se demostrará a continuación, el poeta participa activamente, aunque desde una posición marginal, en la conformación del debate nacional a través de la puesta en escena de ideas y

²⁹⁸ Una de las razones de tal desatención podría ser la confrontación personal entre Gustavo Riccio y Elías Castelnuovo, uno de los líderes boedistas, tal y como se puede apreciar en la carta que dirige al crítico literario argentino Luis Emilio Soto en 1925 desde Paraguay. “Por Yunque estoy informado de eso del grupo izquierdista y de los encontrones que Usted y él tuvieron con Castelnuovo. Yo estoy con Ustedes. Desde el primer momento desconfié del éxito de la empresa. Conozco a Castelnuovo desde hace diez años y lo sé levantisco y caudilloso. Siempre se ha rodeado de mediocres para imponer su voluntad” (1925: s.p.).

²⁹⁹ Los apellidos como el de Barletta, Castelnuovo, Stanchina, Olivari o Mariani, protagonista del siguiente apartado, informan de su indiscutible procedencia italiana.

tópicos de actualidad como el reclamo de la inclusión del inmigrante italiano en el hábitat del arrabal porteño. La tarea que aquí se perfila de restauración de una autoría extraviada se hace eco de palabras de Lubrano Zas³⁰⁰, en las que reconoce una finalidad pareja:

Quizás de los poetas de la nueva sensibilidad, Gustavo Riccio sea el menos conocido. Antólogos improvisados olvidaron su nombre. Sus libros resultan casi inencontrables. Con Juan Palazzo y Miranda Klix sucede lo mismo. A los 43 años de su muerte, esta pequeña biografía pretende contribuir a su recuerdo y conocimiento. (1969: 35)

3.4.2 El infante de Boedo

Prueba del carácter prometedor de la obra lírica de Riccio y, al mismo tiempo, señal de su cercenamiento es su inclusión en la *Exposición de la actual poesía argentina* (1927), compilada por César Tiempo y Pedro Juan Vignale. En ella, conviven poetas de la talla de Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges o Raúl González Tuñón junto a autores menores como Cándido Delgado Fito, Santiago Ganduglia o el jovencísimo Gustavo Riccio. El volumen, ajeno a cualquier intención de antologación, reúne a más de cuarenta poetas aparecidos después de 1922 y pretende dibujar un panorama amplio y heterogéneo a partir de “los diversos núcleos y aledaños de la nueva generación literaria”, con el fin de que el lector desglose las “varias maneras, modalidades y empaques líricos” de la época (1927: III). Junto a las palabras preliminares de los compiladores, se incluyen textos de distintos intelectuales que ensalzan la labor de Rubén Darío y Leopoldo Lugones en el camino hacia una poesía renovada, en la que el arte de la imaginación

³⁰⁰ Si la aportación de Lubrano Zas se limita a la reconstrucción biográfica de Riccio y la ubicación cronológica de los títulos de su autoría, este estudio pretende ofrecer un panorama detallado de su obra poética, que no ha sido objeto de ningún estudio crítico hasta el momento.

terminará por imponerse hasta desembocar en la superación de la “manera modernista que predominó a principios de la centuria” (Tiempo, 1927: IV). Las declaraciones de Julio Noé al respecto corroboran la conciencia de defunción del arte modernista y dan la bienvenida a los “nuevos batallones”:

¿Qué ha muerto de la labor realizada por los poetas argentinos de este siglo? Ha muerto todo lo que debía morir por falso, exótico y débil. Como trapo de feria y cartón de máscara se han desteñido las alegorías y suntuosidades modernistas del mal imitado color. Ha muerto también el sencillismo, que quiso ser franciscano y resultó burgués, y la poesía de quienes aspiraron a la complejidad y no revelaron sino candidez de espíritu y pobreza de expresión. (1927: V)

En este espacio preliminar, Vignale y Tiempo acogen textos de Roberto Mariani y Evar Méndez, en los que se expresa la beligerancia protagonizada en el campo intelectual entre los grupos de Boedo y Florida³⁰¹. Si para el primero, los ultraístas se “parecen entre sí” y “amenazan con desterrar de su «arte puro» elementos tan maravillosos como el paisaje, las costumbres, las ideas”, siendo los realistas “más diferenciados y ricos de variedad” (1927: x-xi), para el segundo, el “mérito y la trascendencia” de la renovación de las letras y las artes plásticas nacionales recaen principalmente sobre la revista *Martín Fierro*:

Martín Fierro actuó como centro polarizante y su acción galvanizó el espíritu renovador de la juventud. Fruto de su actividad es no solo que esta dejara lejos los últimos resabios de la escuela rubendariana y del pseudo simbolismo sudamericano; que se libertara de las influencias menores del ambiente como Banchs, Fernández Moreno, Capdevila; que se sacudiera definitivamente del yugo lugoniano, el de su influencia poética y el de sus ideas estéticas perniciosas por su dogmatismo arcaico y su reaccionarismo; sino también y sobre todo que los poetas jóvenes se presentaran con un nuevo concepto de la poesía, del poema y su construcción. (1927: XVI)

³⁰¹ Como se señalaba en el apartado introductorio, la supuesta beligerancia ha desatado numerosos debates entre quienes afirman que no fue tal, sino una construcción posterior de la crítica.

En la *Exposición de la actual poesía argentina*, se incluyen cuatro poemas de Riccio (“Elogio de los albañiles italianos”, “Al Cristo expuesto en una fiesta de bodas”, “Tu Mirada” y “Versos al lago Ipacará”), que aparecen encuadrados por una nota autobiográfica del autor³⁰² y por las “Palabras finales” de Álvaro Yunque que informan al lector de la reciente muerte del poeta. En la primera, se trasluce la filiación ideológica de Riccio, que explica las razones de su adscripción a la temática boedista³⁰³, mientras que en las segundas el escritor argentino pone de manifiesto el horizonte de expectativas desplegado por el poeta entre las filas intelectuales:

¡Tanto, en verdad, esperábamos de él! Teníamos fe en ese muchachito inteligentísimo que, años tras años, iba afirmándose en la conquista de su propio espíritu: empresa difícil y terrible. En ella y en la de conseguir la absoluta técnica del arte, empeñose hasta el mismo día de su muerte con tesón ahincado. Y en una y otra realizaba progresos evidentes, promisoros de todo. Bastan los pocos versos recogidos en esta exposición para abonarlo. Nuestro amigo deja el suficiente número de composiciones terminadas para poder demostrar que iba por el buen camino. Pero un mal inmisericorde dio su sentencia. Y con el poeta muerto se va lo mejor de su obra mutilada, un manojito de ilusiones maternas, un gran puñado de afectos juveniles. (Yunque, 1927: 77)

Por lo que respecta a su ubicación en el campo intelectual, algunas fuentes corroboran su estrecha vinculación con el grupo de Boedo. Sin embargo, y de manera correlativa, llama la atención una vez más la ausencia de aportes críticos que se refieran a su figura así como la sistemática exclusión de su obra de

³⁰² Ese texto, escrito antes de su muerte, es integrado póstumamente por los compiladores para la ocasión.

³⁰³ “Todos los que me tratan dicen que soy un buen muchacho y, sin embargo, en la policía se me tiene como un peligroso agitador. Es que un día supe también que los ricos viven del trabajo de los pobres y que la vida, aunque mala, puede mejorarse; y entonces me junté con otros que venían haciéndolo tiempo atrás, y yo, imitándoles me largué a gritar la injusticia social parado sobre unas mesitas que se colocaban en las esquinas para traer a la gente” (1927: 73).

colecciones y antologías, sobre todo si se tiene en cuenta la proliferación de estudios dedicados a cartografiar las disputas entre boedistas y floridistas³⁰⁴:

Pocos autores están hoy en día tan identificados con Boedo como Gustavo Riccio. Para gran parte de quienes abordaron el tema, Riccio ocupa un eslabón apenas por debajo de Castelnuovo, Barletta, Yunque, Mariani y Tiempo. En este mismo sentido, también podemos destacar que una lectura de *Un poeta en la ciudad o Gringo Purajhei* nos presenta una poesía típicamente boedista; esto es: urbana, coloquial, paratáctica, comunicativa, poblada de situaciones cotidianas y populares. Se asemeja, fundamentalmente a través de sus «Elogios» a la poesía de Yunque con sus mismos personajes y escenarios; los trabajadores, los niños y los inmigrantes estarán rodeados de injusticia, pobreza y dolor. (Candiano 2007: 266)

Asimismo, también Lubrano Zas y Álvaro Yunque lo sitúan dentro del grupo de Boedo como uno de sus miembros más conspicuos. En la nómina elaborada por su biógrafo, Gustavo Riccio ocupa el mismo lugar que Elías Castelnuovo, Nicolás Olivari, Leónidas Barletta, César Tiempo, Roberto Arlt y Roberto Mariani. En el caso de los siete escritores que, según el catálogo elaborado por Álvaro Yunque en su *Literatura Social en la Argentina*, conforma su “grupo primitivo” (1941: 323), Riccio ocupa un lugar prominente junto a Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Roberto Mariani, Nicolás Olivari y Juan Guijarro, pero su obra se distingue de la del resto, “sonora y tumultuosa”, por su tono “tierno y recogido” (1941: 269). Yunque sigue recordándolo catorce años después de su muerte como “un cabal representante de la poesía de su hora” (1941: 269).

³⁰⁴ El único texto crítico en el que se ha encontrado un espacio dedicado a la figura de Gustavo Riccio es el publicado en 2007 por dos jóvenes investigadores, Leonardo Candiano y Lucas Peralta, y titulado *Boedo: orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*. Allí se le dedica un breve apartado bajo el epígrafe, “Gustavo Riccio, el poeta que no pudo ser” (2007: 266-268) incluido en “Fronteras”, el último capítulo en que se integran varias autorías no canónicas del boedismo, como las de Nicolás Olivari, “el boedista infiel”, Roberto Arlt, “ajeno y propio”, o los hermanos Tuñón, a medio camino “entre Boedo y Florida”. Sobre Gustavo Riccio se señalan algunos datos biográficos, se presentan sus títulos y se corrobora su pertenencia a la constelación de Boedo, aunque sin ofrecer un detenimiento pormenorizado en su obra poética.

3.4.3 Cantos de gringo

1926 es un año concurrido para las letras argentinas, pues en él convergen las publicaciones de títulos tan notorios como *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, *Los desterrados* del uruguayo Horacio Quiroga, en prosa, y *El violín del diablo* de Raúl González Tuñón, *La musa de la mala pata* de Nicolás Olivari y *Poeta en la ciudad* de Gustavo Riccio, en poesía. La edición de este último, a cargo de *La Campana de Palo* y realizada en los talleres gráficos de *La Protesta*, es ilustrada por los linograbados de Ret Sellawaj, pseudónimo artístico de Ballester Peña³⁰⁵.

Poeta en la ciudad, dedicado “cariñosamente” a Álvaro Yunque, es descrito en una nota del Grupo Editor como un texto de renovación³⁰⁶, al dimanar su inspiración de “la afiebrada multaneidad de la urbe y de la dolorosa tragedia cotidiana de sus semejantes” (1926: 95). La obra se divide en un total de tres partes (“Un poeta en la ciudad”, “Fauna Urbana” y “Flora”), antecedidas por un “Pórtico” en donde se ponen en diálogo dos composiciones que sintetizan la poética del autor (“Cómo se hace un poema” y “Cómo se hizo este libro”). En la primera de ellas, en concreto en sus dos versos iniciales (“Primero amar, y luego / Amar, y luego amar, y luego”), el sentimiento amoroso se erige como principio constitutivo del acto poético, de modo que es en la correspondencia afectiva que se

³⁰⁵ La intensa colaboración entre artes plásticas y escritura no se circunscribe al ámbito de Boedo sino que representa una constante de las vanguardias internacionales. Por lo que respecta al grupo de Florida, esa relación también es fecunda: los primeros libros de Jorge Luis Borges son ilustrados por su hermana Norah, quien también acompaña a otros escritores de su generación como Norah Lange. Xul Solar es el ilustrador de *El idioma de los argentinos* y Emilio Pettoruti ilustra la tapa de un libro de Bernardo Canal Feijoo, *Sol Alto*.

³⁰⁶ Tal característica contraviene la manida equivalencia: Boedo=conservadurismo frente a Florida=vanguardismo. Como se demostrará a continuación, los cruces entre exponentes de ambos grupos son más habituales de lo consabido. Los poemas urbanos de Riccio podrían haber recibido el influjo de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, firmados por un exponente de la vanguardia y la experimentación como Oliverio Girondo.

establece entre el Poeta y los objetos de su entorno donde principia el arranque lírico:

Amar a la Elegida, y prolongar
El amor de la Amada
A todo lo que a ella es familiar:
Su calle, su casita, su almohada...
Así, amando sus cosas, uno aprende
A amar todas las cosas,
Y a vestir de miradas bondadosas
La desnudez de aquello que no esplende. (1926: 9-10)

Con estos últimos versos de sesgo baudeleriano, se impone al cuerpo poetizado y al molde del poema una forma despojada de la suntuosidad y el preciosismo propios de las voces modernistas. A manera de ruptura frente al modelo dariano, Riccio privilegia las formas sencillas en cuya evocación se remarca su opacidad y menudencia:

La vida es una sucesión de pequeñeces;
Aquilatar el precio de lo ínfimo
Eso es cosa del Arte.
En este libro
Se han detenido los instantes
Y las cosas minúsculas,
Y se han hecho poemas. (1926: 11)

“Oración del poeta de ciudad” es el título que da comienzo a la primera parte del poemario, en la que el yo lírico recurre a la antigua contraposición entre campo y ciudad para reafirmar su filiación urbana³⁰⁷. Si bien el entorno rural sigue

³⁰⁷ Raymond Williams será el que ahonde en tal contraposición al percibir en el campo y la ciudad realidades históricas variables, tanto en sí mismas como en las relaciones que mantienen entre sí. En su célebre texto *El campo y la ciudad* (1973), demuestra cómo ambos estilos de vida experimentan mutaciones esenciales con el paso del tiempo e incluyen prácticas muy diferentes de manera contemporánea. En nuestro propio mundo actual, señala el británico, “hay una amplia gama de asentamientos entre polos tradicionales del campo y la ciudad: el suburbio, los barrios en las afueras, los conglomerados paupérrimos, el poblado industrial. Hasta la idea de aldea, que parece sencilla, muestra en la historia real una amplia variación” (2001: 26). La complejidad del conglomerado urbano porteño se avistará en los versos de Gustavo Riccio, que recoge un panorama

representando el *locus amoenus* para la palabra poética, Riccio declara: “Pero aquí en Buenos Aires, madre Naturaleza, / yo te quiero tanto, yo te adoro lo mismo: / te adoro en los tres metros de cielo que a mi patio / bajan en un cuadrado desde el séptimo piso” (1926: 18). En la ciudad observada por Riccio, las formas naturales no se extinguen sino que su representación va a conformarse según otros moldes; la imagen contenida en el verso anterior, donde la luz desciende en movimiento cúbico, ejemplifica la readaptación de lo natural a un paisaje de ángulos y geometrías que recuerdan a las imágenes construidas por Girondo. Si en sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), el poeta había comenzado ya a explorar las posibilidades de reacomodo del hombre y los objetos de la “aldea” al aspecto modernizado de la urbe, dando lugar a visiones poéticas desconcertantes como la de “una iglesia idéntica a un farol” (1995: 46), la del inquilino que “se crucifica al abrir de par en par una ventana” (36) o la de las chicas de Flores que “cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones” (40), también en *Poeta en la ciudad* Gustavo Riccio experimenta combinaciones insólitas de acoplamiento entre hombre y ciudad³⁰⁸.

El poeta reconstruye la ciudad desde su interior y su condición de *flâneur* se conforma a medida que va nombrando los motivos que habitan el orbe poético: el atropello de una pantalonera en la “Pequeña tragedia urbana”, el automóvil como artefacto moderno en “Ómnibus” o el diálogo mudo con un “buzón de un barrio céntrico”. Gracias a la proximidad de esta mirada, la “urbe metálica” se despliega ante el lector con varios escenarios posibles: como extensión fogosa en cuyo

heterogéneo de elementos conformadores de la dimensión citadina y que transita por espacios divergentes dentro de la misma.

³⁰⁸ Aunque en los poemas de Riccio las formas de tal acoplamiento no se den con tanta soltura e ingenio como en los poemas de Girondo, las fusiones entre hombre-tranvía, hombre-andamio u hombre-calle sobresalen como figuras novedosas de su peculiar mirada urbana y dejan testimonio del cambio modernizador experimentado por Buenos Aires a principios de la centuria.

desenfreno participa el autor —“Me ha clavado el acero de su mirada fuerte / para poner mi sexo vivo como una herida” (1926: 31)— o como el lugar del amor sin correspondencia que el poeta plañe con lánguidas cadencias modernistas: “Luna, marquesa aristocrática / con la elegante Pompadour; / coqueta, frívola, enigmática, / Vestida toda de velour” (1926: 46). El poeta observa una ciudad que se expande en escalas desiguales, donde las grandes avenidas (“Versos a la calle Rivadavia”) se alternan con las callejuelas sombrías del arrabal en que los conventillos, “monstruos nacidos en la ciudad moderna”, acogen el “dolor más trágico y agudo” (1926: 32). La Buenos Aires de Riccio logra dar cabida a las contradicciones que acarrea el proceso modernizador ya que, a su estampa como ciudad naciente, se adhiere su reverso como territorio gangrenado y mortífero para sus moradores: “Oh, ciudad inmensa con sus altas agujas / que los hilos solares parecen enhebrar; / Oh, la ciudad monstruosa con sus paredes grises, / Oh la negra ciudad... / Piedad de mí, que vivo sepulto como un triste / Muñeco entre las sombras espesas de un cajón” (1926: 68). Buenos Aires resulta ser, por tanto, la ciudad en la que el poeta vive la experiencia del goce y, a su vez, la del enclaustramiento debido a que, a la condición de su marginalidad, se entrevera la de su adversa circunstancia personal.

Sin embargo, a diferencia de la poesía experimental de Gironde, la escritura del joven Riccio atiende con insistencia a la componente social. La fascinación de ambos poetas por las mutaciones físicas de la ciudad y por los deslumbrantes añadidos del mobiliario urbano se ensancha, en el segundo, al entrar en contacto con las distintas categorías sociales que conforman su población. Por lo que respecta al conglomerado que habita la Buenos Aires literaria de Riccio, junto a las estampas femeninas de cariz aún modernista de la cuarta parte titulada “Flora”, y

precediendo a la evocación de la “Fauna”, integrada por el burrito del verdulero o el poeta del barrio Don Zacarías Arce, el énfasis lírico recae sobre algunos sujetos ambulantes reconocibles por su origen italiano. En el primero de estos cuadros, se asoma un vendedor de flores, que “pone un pedazo de jardín / donde detiene su canasta, roja / de claveles y blanca de jazmines. / Lleva la primavera en la canasta / como en el corazón lleva el invierno; / porque este vendedor es italiano / y sabe que las flores no se cambian / por monedas; se cambian por sonrisas” (1926: 53) mientras que, en el segundo, aparece un grupo de albañiles a los que el poeta elogia por su bizarría en la remodelación de la ciudad:

De pie sobre el andamio, en tanto hacen la casa,
Cantan los albañiles como el pájaro canta
Cuando construye el nido, de pie sobre una rama.

Cantan los albañiles italianos. Cantando
Realizan las proezas heroicas estos bravos
Que han llenado la Historia de prodigiosos cantos.

Hacen subir las puntas de agudos rascacielos,
Trepan por los andamios; y en lo alto sienten ellos
Que una canción de Italia se les viene al encuentro.

Más líricos que el pájaro son estos que yo elogio;
El nido que construyen no es para su reposo,
el techo que levantan no es para sus retoños...

¡Ellos cantan haciendo la casa de los otros! (1926: 55-56)

En estas estrofas, Gustavo Riccio traba en un apretado lazo a la ciudad y al italiano al proyectar la imagen del inmigrante como la de su intrépido edificador. La dignificación de sus compatriotas se opera entonces desde el elogio poético, al celebrar en su cauce la laboriosidad de las masas aluvionales cuya avezada mano de obra levanta, de andamio en andamio, las alturas de la ciudad moderna. El “tano” es integrado en las dinámicas urbanas a través del tejido poético que lo

identifica como parte imprescindible de esa urbe en expansión, no ya como sujeto criminal o arribista, tal y como se había fijado en la reciente tradición literaria, sino como su habilidoso constructor³⁰⁹. El “Elogio a los albañiles italianos” de Riccio revierte la retórica acusatoria propia de la década anterior en contra del extranjero y, desde un soporte textual conciliador³¹⁰, canta el esfuerzo y la jovialidad del “gringo” que ha desembarcado en la Argentina *per fare*, con honestidad, *l’America*. Según este estudio, la originalidad y el valor de la escritura de Riccio radican justamente en recalcar el papel protagónico del “gringo” en cuanto autor material de la urbe y, por consiguiente, en operar la conversión de su condición de marginado en miembro ineludible de la sociedad civil en formación.

Junto a su novedosa reelaboración de la figura gringa, es evidente por otra parte la convergencia de tópicos y estilo con los instaurados por los principales autores del boedismo. Al tratarse de una poesía, tal y como señalan Candiano y Peralta, “urbana, coloquial, paratáctica, comunicativa, poblada de situaciones cotidianas y populares”, su semejanza con la obra poética de Yunque salta a la vista, pues en ambas cohabitan, además, “los mismos personajes y escenarios; trabajadores, niños e inmigrantes rodeados de injusticia, pobreza y dolor” (2007: 266). Pero, si las concomitancias³¹¹ entre Riccio y Yunque pueden explicarse por la estrecha amistad que media entre ellos, la proximidad temática entre la obra del joven poeta y textos narrativos como *Los pobres* (1925) de Leónidas Barletta o

³⁰⁹ Este ejercicio de persuasión no ha de leerse de manera aislada, sino dentro de un horizonte de sentido o en relación a determinadas estructuras de sentimiento que se concretan también en los textos de la payada anarquista. Basta recordar la *Carta Gaucha* (1922) de Juan Crusao, en que el poeta anima a los gauchos a unir fuerzas con la gringada en contra del verdadero opresor.

³¹⁰ El tono amistoso adoptado por Riccio se separa de la tendencia boedista a la mordacidad y la agresividad crítica.

³¹¹ Es posible hablar de un influjo bidireccional que se percibe con claridad en dos títulos: *Versos de la calle* (1924) y *Poemas gringos* (1932), publicados por Yunque en 1924 y 1932 respectivamente.

Tinieblas (1923) de Elías Castelnuovo³¹² confirma su participación en el fecundo diálogo instaurado por la constelación intelectual de sus coetáneos. La exclusión de su aportación literaria de los estudios recientes relativos a la década del veinte resulta, por tanto, inmerecida pues su obra, si bien truncada por la prematura muerte del autor, se inserta en el marco de su contemporaneidad y brinda, como valor añadido, una perspectiva intransitada del suburbio gringo. El reclamo de una voz y un lugar para el inmigrante italiano se vigoriza, tal y como se percibe desde el título, en el poemario inconcluso y póstumo de *Gringo Purajhei*. En sus versos, el inmigrante no se limita a integrar el decorado de miseria y orfandad que acostumbrara en otros contextos literarios, sino que se apropia de la autoridad enunciativa y se presenta como voz autoral:

Yo que adelante miro porque es gringa mi sangre,
En la ciudad de ensueño no tengo en qué ensoñar.
Nada me dicen viejos caserones. Me había
Como una mujer fácil tanta inmovilidad. (...)
Soy nieto de inmigrante, de inmigrantes soy hijo
Y sangre de inmigrantes propulsa mi cantar;
Yo no he heredado espadas; yo heredé un cortaplumas
Que le sirvió a mi abuelo para cortar el pan. (1926: 37)

Gringo Purajhei, o “cantos de gringo” en la traducción del guaraní, compone un poemario híbrido que reúne piezas de cinco proyectos inconclusos puestos en común por sus familiares y amigos. El resultado de este trabajo colectivo de recomposición es un libro cristalizado en tres partes: “I. Gringo Purajhei”, donde se recogen 12 composiciones escritas a raíz del retiro de Riccio en Paraguay por

³¹² Si los escenarios recreados por Riccio recuerdan a los evocados por Yunque en algunos poemas, cuyos títulos resultan familiares a los del joven poeta (“Elogio de un napolitano”, “Diálogo con una cloaca”, “La fecundidad del suburbio”, “Ómnibus de suburbio” o “Muchachas de arrabal”), también es posible rastrear una concordancia entre sus contextos y los cuadros de miseria descritos por narradores como L. Barletta o E. Castelnuovo, cuyos tipos literarios responden al paradigma de marginalidad propio del personaje boedista (la huérfana italiana, el organillero, el sepulturero loco, el saltimbanqui, el vendedor de globos, el masitero, el pajarero, el titiritero, el carbonero, las prostitutas, los obreros, etc.).

motivos de salud; “II. Gorrión”, en que se “agrupan visiones urbanas y sentimientos personales o provocados por las lecturas añejas del Romancero, tan de su predilección” (1928: 10); y “III. Vaso de agua” en que asoma su deseo de amor y amistad contravenido por circunstancias trágicas y amores no correspondidos³¹³. El poemario corrobora la admiración de su autor por Evaristo Carriego — primerísima voz del arrabal, y que junto a dos italianos, Leopardi y Corazzi, integra la nómina de sus autores “predilectos”—, tal y como se ratifica en las “Palabras finales” de despedida que Yunque le dedica al amigo:

Ahora él, feliz, está allá, ¡quién sabe dónde!, junto al predilecto de sus poetas, el gran Evaristo Carriego que amó tanto. Allá se está él, oyendo al otro versos de sus suburbios criollos, guitarreadores de Palermo; y recitándole a su vez, los de sus suburbios gringos, trabajadores del sud de Buenos Aires. (Tiempo, 1927: 78)

Si la literatura argentina le debe a Carriego, como dirá J. L. Borges, el descubrimiento o la invención del suburbio criollo en cuanto “primer espectador de nuestros barrios pobres” (1995: 100), no puede pasar por alto el hallazgo del suburbio gringo realizado por Gustavo Riccio primero, y posteriormente por Roberto Mariani, tal y como se estudiará en el próximo apartado. Tal gesto fundacional, que procede en gran medida del grupo de Boedo, origina un espacio de representación inédito que se despliega de manera paralela a la integración, más o menos periférica, de estas peculiares escrituras migrantes en el campo literario platense. El caso de Gustavo Riccio resulta paradigmático de este doble movimiento pues, a la par que se apropia de una voz distinta a la familiar y se inserta como poeta de origen extranjero en la retícula intelectual de la década del

³¹³ La naturaleza vital del poeta se expresa a través de un conjunto de poemas donde el predominio de la mujer es absoluto: “Elogio de la mujer paraguaya”, “La novia de mi hermano”, “Tu voz”, “Versos a tus ojos”, etc.

veinte, sus composiciones poéticas van a trazar un espacio de identidad dentro del universo literario para los inmigrantes italianos. Este reclamo concordaría con las intuiciones vertidas por Lucas Peralta y Leonardo Candiano al respecto, según las cuales, desde las filas del grupo Boedo, se asiste a una defensa del inmigrante contra la exaltación del gaucho como prototipo nacional enarbolada por la óptica nacionalista (2007: 181-189). Como queda aquí demostrado, la labor literaria de Riccio es partícipe de esa batalla dado que su invención literaria del feliz a, al producir espacio activamente, conlleva una apropiación de lo urbano, como diría Henri Lefebvre³¹⁴. Al escribir la ciudad del inmigrante, al generar representaciones simbólicas junto a un imaginario social, el poeta hace del espacio exterior un espacio vivencial y alcanza, por esa vía, su integración y dominio.

³¹⁴ Henri Lefebvre, en su obra *La production de l'espace social*, añade a la tradición sociológica marxista el elemento urbano, por su papel decisivo en la sociedad contemporánea. Para la demostración de su hipótesis recurre a una división conceptual triádica de la noción de espacio entre práctica espacial, representaciones del espacio y espacios de representación. Su concepto de apropiación apela justamente al papel o presencia del sujeto en la producción de la ciudad, al ser lo urbano un lenguaje, un orden de connotaciones (1974).

3.5 LA ESCRITURA BICÉFALA DE ROBERTO MARIANI

On errands of life, those letters speed to death

Herman Melville

3.5.1 Punto de fuga

Fluctuante es el adjetivo con el que Ana Ojeda y Rocco Carbone se refieren a Roberto Mariani (1893-1946), un autor “con un pie en dos estribos” y con una obra heteróclita, pues excede el paradigma hegemónico Boedo *versus* Florida, e inubicable dentro de tal mapa dicotómico, “*pretendidamente* exhaustivo y cerrado sobre sí mismo” (2008: 5), con el que la crítica ha esbozado un supuesto orden de contrarios dentro del campo literario porteño de la década del veinte. En su ensayo al alimón “Con los botines de punta: la literatura de Roberto Mariani”, la escritora argentina y el filósofo de origen italiano levantan un cuadro conceptual que enmarca la reedición conjunta de sus tres obras de iniciación: *Las acequias y otros poemas* (1921), *Culpas ajenas* (1922) y *Cuentos de la oficina* (1925), cuyos soportes editoriales originarios fueron, respectivamente, las revistas *Nosotros*, *La Novela Semanal* y *Claridad*³¹⁵. Roberto Mariani, bajo el prisma de Carbone, integraría junto

³¹⁵ Merece una mención especial el proyecto editorial micropolítico el “8vo.loco”, dirigido por Rocco Carbone y Ana Ojeda, que tiene entre sus objetivos de difusión literaria la publicación de las obras completas de Roberto Mariani, en su mayor parte jamás reeditadas, como en el caso del poemario *Las acequias* o la novela corta *Culpas ajenas*.

a otros escritores ubicuos, y por consiguiente inubicables, como Roberto Arlt³¹⁶, Enrique González Tuñón, los hermanos Discépolo o Nicolás Olivari, esa “zona alternativa” o “espacio autónomo” que vendría a alterar la equilibrada oposición entre boedistas y floridistas (Carbone, 2007).

Si de un lado se suscribe aquí la intuición de Carbone, que vislumbra los contornos de una “tercera zona” dentro de un paisaje artístico reducido a la polarización, y se secunda la inserción de Mariani en ella, por otro también se conjetura un posible riesgo en las implicaciones de dicha propuesta: el de reproducir el mismo parcelamiento del campo intelectual al organizar su clasificación, no ya en una dicotomía, sino en una tríada. Una medida para evitar el peligro señalado sería la de concebir la zona intermedia demarcada por Carbone, no como una nómina cerrada de autorías, sino como espacio de resistencia, transversal y profuso, capaz de múltiples bifurcaciones y de acoger linajes tan dispares como el grotesco arltiano³¹⁷ o las escrituras migrantes, cuyo engarce se señala por primera vez en este estudio. Es de hecho en ese otro lugar de enunciación donde se ubica una voz como la de Roberto Mariani que, al igual que la

³¹⁶ Carbone dedica el análisis contenido en el título *Imperio de las obsesiones: los siete locos de Roberto Arlt: un grotexito* a explorar la categoría del grotesco en la escritura arltiana. Tal investigación, según admite su autor, condujo a un hallazgo inesperado: la constatación de una “zona alternativa” en la que ubicar a esos escritores conocidos tradicionalmente como “intermedios” o “de frontera”, y para la que formula la siguiente definición: “Grupo de hombres en estrecha vinculación, cofradía estética que propone un modelo radical de ruptura, ya que alcanzó los límites del espacio literario conocido (marcados por Boedo, Florida y el edificio literario precedente) y lo forzó hacia afuera” (2008: 6).

³¹⁷ Al delinear el denominado “tercer frente”, Carbone evidencia una mayor complejidad del campo literario porteño de los años veinte. En tal zona alternativa, se integraría una colección de textos “infractores de las dos actitudes estéticas vigentes”, organizados alrededor de “lo grotesco” entendido como categoría estética surgida a raíz del proceso inmigratorio. Para delinear este espacio alternativo, el filósofo italiano elige *Los siete locos*, un “texto en crisis” de naturaleza promiscua y miscelánea. El resto de nombres que conformaría este tercer espacio, serían Enrique Santos Discépolo, Nicolás Olivari, Roberto Mariani y Enrique González Tuñón, agrupados en “un conjunto más o menos homogéneo” a partir de “ciertos rasgos estéticos comunes en sus obras” (2007: 20). En opinión de la presente investigación, esta zona intermedia, entendida como espacio de resistencia frente a los polos gravitacionales de Boedo y Florida, rebasa la categoría del grotesco pues acoge otra tipología textual, la de los autores de origen inmigrante aquí estudiados.

de Fernando Gualtieri, Juan Palazzo o Gustavo Riccio, tiene su origen en el desplazamiento masivo de los contingentes de inmigrantes italianos hacia las costas rioplatenses a finales del siglo XIX. Sus voces, si bien experimentan un presente en extravío, irrumpen en el horizonte literario de los años veinte con una escritura independiente de los cánones estipulados por los grupos hegemónicos, propuestas todas ellas destinadas a transitar por los cauces intersticiales y a converger indefectiblemente en los fecundos márgenes del campo literario nacional.

3.5.2 Salto al ring

Si bien Roberto Mariani nace de madre piamontesa y de padre lombardo en el barrio marinerio de La Boca, la mayor parte de su vida no transcurre dentro del territorio del arrabal. Sus desplazamientos por varias regiones del país y su difuso itinerario profesional dan cuenta de las tentativas de integración del inmigrante en la estructura social nacional, lograda en el caso de este autor a través de los discretos ascensos que le deparan los múltiples oficios que desempeña desde su juventud. Tras abandonar los estudios de Ingeniería, principia un trayecto vital zigzagueante: a la par que publica algunos de sus escritos literarios y colabora de manera intermitente con diarios y revistas, alterna profesiones y recauda un modesto salario como cronista de deportes, empleado del Banco de la Nación, camionero en la Patagonia u oficinista del sector administrativo porteño. En la única semblanza biográfica que se ha encontrado del autor³¹⁸, Osvaldo Soriano lo

³¹⁸ Osvaldo Soriano, a principios de los años setenta, publica una breve reconstrucción biográfica y bibliográfica del autor y su obra en la revista *La Opinión*. Tales apuntes son reeditados en el año 1984 con ocasión de la publicación de su libro *Artistas, locos y criminales*, y con el

retrata como un “anarquista pudoroso”, un tipo “solitario y místico” que trascurre gran parte de su tiempo “en oficinas públicas y en cafés”, donde es recordado por sus “gritos de disconformidad y rebeldía” (1990: 91). De estas posturas ácratas se alejará en los años de su madurez, en que va a experimentar un acercamiento al catolicismo, tal y como refiere en su autobiografía con una frase categórica: “Yo estoy regresando a Dios por repugnancia al liberalismo” (Soriano, 1990: 102). Su temperamento de polemista y punzante agitador queda reflejado en una convulsa biografía laboral, en que se suceden los episodios de despido por agremiar a los empleados e instigarlos a la protesta después de granjearse una fama como funcionario modelo. A pesar de tal actitud, Mariani logra acceder al plano histórico de la República Argentina, es decir, a engrosar esa “pequeña burguesía conformada por las sucesivas olas de inmigrantes que, con el paso de los años, terminan forjando el entramado identitario de Buenos Aires y la Cuenca del Plata” (Carbone, 2008: 9)³¹⁹.

A todos estos indicios de su integración social como miembro de una incipiente y heterogénea burguesía se corresponden otras señas de su progresiva inserción en las redes que saturan el campo intelectual porteño. El punto de inicio de su notoriedad intelectual corresponde con dos episodios acaecidos a mediados de los años veinte: la discusión de Mariani con los martinfierristas a partir de una serie de artículos cruzados en 1924 y la publicación, un año más tarde, de sus

propósito de recalcar la “injusta nebulosa” en que queda envuelta su obra. Soriano añade una nota en la que advierte de la infeliz suerte de su legado literario: “Mariani era casi ignoto en aquellos días de euforia militante. No creo que hoy se lo conozca mejor” (1990: 89).

³¹⁹ La hipótesis central de la investigación de Rocco Carbone es que lo grotesco en el Río de la Plata, a diferencia de lo que apunta Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, guarda una relación mayor con las clases medias que con las clases populares pues son las primeras las que, a partir de 1916, van a dinamizar de manera turbulenta una sociedad que hasta entonces había permanecido estática. En palabras del autor, “en la Argentina de la década del veinte, es posible entender lo grotesco como una representación estética de fenómenos surgidos a raíz del proceso inmigratorio y resultantes de complejas variables de integración” (Carbone, 2008: 15).

Cuentos de la oficina, merecedores de una calurosa *laudatio* por parte de Roberto Payró. Por lo que respecta al primer incidente, nadie se sorprende al leer las embestidas del colaborador de la revista *Extrema Izquierda*³²⁰ contra la publicación de Evar Méndez, pues ya es conocido en los ambientes bohemios, en concreto en las tertulias semanales de La Cosechera, como temible discutiador³²¹. El 25 de julio de 1924, Mariani publica un artículo titulado “Martín Fierro y yo”³²², en el que reclama un soporte editorial para el pensamiento de la izquierda revolucionaria, recrimina el exceso de imaginación de los ingeniosos martinfierristas y “el escandaloso respeto al maestro Leopoldo Lugones”, al que se venera “como prosista, versificador, filólogo y fascista” (1995: 46). El artículo se cierra con un comentario irónico sobre las ínfulas europeizantes de la revista y con un reclamo de los valores criollistas a través de la contraposición de las greguerías del español Ramón de la Serna con los versos de un joven Nicolás Olivari, que entronca con el “auténtico y genuino Martín Fierro” (1995: 46). En el número siguiente, la redacción firma el “Suplemento explicativo de nuestro Manifiesto a propósito de ciertas críticas”, en el que se defiende de las acusaciones de Mariani

³²⁰ Como señalan Lafleur y Provenzano, la revista, que no sobrevive a su tercer número, surge como la continuación de *Dínamo* de mano de Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta y Lorenzo Stanchina. A su aparición, que se inserta en un contexto beligerante, se corresponde un punzante artículo en el número 8-9 (septiembre 1924) del *Martín Fierro*: “Apareció *Extrema Izquierda*. ¡Salut! Muy realista, muy muy humana. Sobre todo esto: hay en sus páginas un realismo exuberante; el léxico que zarandean sus redactores es de un extremado realismo: masturbación, prostitución, placas sifilíticas, piojo, etc., etc. El compañero Mariani estará ahora orgulloso, regocijado, contento” (1962: 110).

³²¹ Fruto de su entrevista a Elías Castelnuovo acerca de Mariani, O. Soriano recoge su testimonio: “Uno de esos que siempre dicen «no sé de qué se trata pero me opongo»; era un contestón. Tal vez porque tenía una colitis crónica que nunca se le curó” (1990: 95). Tal carácter debió afianzar, según Soriano, la amistad entre “los dos Robertos”, Mariani y Arlt, al que el primero siempre defendió con vehemencia y cuyos textos corrigió, a petición del segundo, en varias ocasiones.

³²² Debido a la mención dedicada en la introducción al capítulo y a la extensa bibliografía que existe acerca de la polémica desatada a partir de la publicación de ese artículo de Roberto Mariani en *Martín Fierro*, no se ahondará en ella aquí de manera exhaustiva. Conviene recordar, sin embargo, que a pesar de la aparente virulencia entre los grupos enfrentados, autores del lado de Boedo como Arlt o Mariani solían frecuentar amistosamente la redacción de Evar Méndez. Basta tener en cuenta que la censura de Mariani se hace desde la revista martinfierrista, donde es considerado “amigo y colaborador” (Salas, 1995: 46) y en la que seguirá colaborando junto a otros boedistas como Nicolás Olivari.

acerca de su “carácter reaccionario” y explica su estatuto en cuanto “periódico literario” que apuesta por la renovación de las formas frente al conservadurismo practicado por los “revolucionarios sociales” (1995: 56). Asimismo, el interés de la revista por Lugones —declaran los autores de la réplica— radica en razones literarias y desatiende sus posicionamientos políticos. El “Suplemento explicativo” finaliza con una reafirmación de la poética martinfierrista frente a las escrituras de los “íalo-criollos” que, según la óptica de la vanguardia, caen en los estereotipos del conventillo, en el afán de lucro y en los fines propagandísticos. Al leer el cruce de escritos, se infiere casi mecánicamente que las dinámicas de pugna que circulan en el campo literario lo convierten en un espacio belicoso y disputado por dos fuerzas dominantes que aglutinan cosmovisiones contrapuestas del fenómeno artístico. Sin embargo, un aspecto de la familiar querella que suele pasar inadvertido es precisamente la hegemonía de las voces de procedencia italiana — esos “íalo-criollos”— entre la filas de Boedo. Si en el frente de Florida, conformado por los “argentinos sin esfuerzo”, no es necesario disimular ninguna “*pronunzia* exótica” (1995: 56), en el de Boedo son los apellidos extranjeros de Castelnuovo, Barletta, Olivari, Stanchina o Mariani los que sostienen la dialéctica combativa. La marca de procedencia se convierte entonces, para sus adversarios, en un blanco para canalizar los ataques en su contra:

Cuando por curiosidad ha caído en nuestras manos una de esas ediciones, nos hemos encontrado con la consabida anécdota del conventillo, ya clásica, relatada en una jerga abominablemente ramplona, plagada de italianismos (...). Nunca imaginamos que pudieran aspirar sus autores a la consagración literaria. La reclaman, sin embargo, por boca del señor Mariani, quien llega a afirmar que ese grupo de fabricantes de novelas entronca mejor que nosotros con la tradición argentina encarnada en el poema de Hernández. ¿Será posible? En los últimos tiempos hemos visto que han elegido como patrono a Manuel Gálvez, novelista de éxito, lo que confirma nuestra

opinión sobre los fines exclusivamente comerciales de los famosos “realistas” ítalo-criollos. (1995: 56)

Por lo que respecta a Mariani, si bien su obra literaria no reúne todos los presupuestos (est)éticos de Boedo, sino que toma distancia de ellos a través del empleo de motivos originales, su protagonismo en la diatriba que tiene lugar en el terreno literario de la década del veinte es innegable. Mariani interviene de manera frontal en las discusiones y, en más de una ocasión, sus provocaciones son el detonante de las tensiones que fracturan un espacio cultural colisionado y en expansión.

Al margen de su papel como dinamitador, el otro episodio que explica su reconocimiento dentro del contexto literario de la época es la publicación de sus *Cuentos de la oficina*, elogiados efusivamente por Roberto Payró junto a sus relatos de 1926 recogidos bajo el título *El amor agresivo*. El autor de los cuentos de *Pago Chico* reconoce en ambos textos “un género que no tiene precedente entre nosotros, tan castizo, tan genuinamente nuestro, que no se puede en modo alguno hacerlo derivar de literaturas extranjeras” (1956: 10). Payró no es el único en percibir la audacia narrativa en estos primeros textos, que son ensalzados por intelectuales como el crítico L. Emilio Soto o el narrador Leónidas Barletta. En dos notas de ediciones diferentes a sus *Cuentos de la oficina*, el primero lo califica como “intérprete de honda y solidaria sensibilidad y analista sutil” (1956: 6), mientras que el segundo emplea los adjetivos “acabada, pulida y persuasiva” para describir su prosa y señala la reverberación de sus imágenes en la vida literaria nacional, por haber introducido a un nuevo sujeto hasta entonces inédito: “ese proletariado de cuello almidonado y de manos sin durezas” (1972:7). Sin embargo, y del mismo modo que sucede con J. Palazzo o G. Riccio, a pesar de los gestos de elogio de sus

contemporáneos, los escritos de Mariani pasan desapercibidos para las generaciones venideras. En palabras de Soriano: “fue uno de los más brillantes narradores del infortunio y la desesperación y quizás por eso su obra estaba destinada a esfumarse de la literatura argentina” (1990: 89).

3.5.3 Autor en desliz

El legado de Roberto Mariani, a diferencia del de Gualtieri, Palazzo y Riccio, incluye una extensa lista de títulos con los que su autor incursiona en múltiples géneros literarios. Con su único poemario *Las acequias*, ilustrado por el dibujante y escultor Riganelli, debuta en las letras argentinas a los veintiocho años sin lograr suscitar más que un leve entusiasmo. Su afianzamiento en el campo intelectual se producirá, en cambio, a lo largo de esa década a través de tres memorables colecciones de relatos: *Cuentos de la oficina* (1925), *El amor agresivo* (1926) y *La frecuentación de la muerte* (1930). Las tres obras son leídas con avidez por sus contemporáneos y la primero de ellas compite por el Tercer Premio Municipal, finalmente otorgado por el jurado a las *Leyendas Guaraníes* de Ernesto Morales. Con ellas entra en la literatura argentina un tipo hasta entonces ajeno a los marcos de la ficción³²³ y de reciente aparición en las estructuras sociales de la nación, el sencillo empleado de la oficina al que Mariani otea “en una serie de cuadros donde describe su mundo en toda su conmovedora sordidez” (Soto, 1956: 5).

³²³ Conviene señalar al respecto la petición que le hace Roberto J. Payró en una carta inédita publicada en la segunda edición de los *Cuentos de la oficina*: “Deseo leerlo en la novela de la burguesía, de los oficinistas, de los empleadillos, de ese mundo tan interesante, tan poco estudiado, tan mezquinamente desdeñado, y que Usted conoce tan a fondo y tan en la superficie” (1956: 10).

De sus tres novelas, la primera, *En la Penumbra. La tragedia de la vida sexual del hombre abúlico*³²⁴ (1932), viene a reparar el infortunado desempate con Morales de dos años antes al hacerse con el Segundo Premio Municipal, mientras que sobre los otros dos textos, *Regreso a Dios* (1943), una suerte de autobiografía novelada, y *La cruz nuestra de cada día* (1955), va a gravitar un silencio total hasta el tiempo presente. Esta última novela, inubicable en una cronología precisa, permanece inédita hasta que su amigo Aurelio Rizza decide publicarla de manera póstuma en 1955. En los últimos años de su vida, en concreto entre 1938 y 1943, Mariani estrena en el Teatro del Pueblo dos obras dramáticas, *Un niño juega con la muerte* (merecedora del Primer Premio Municipal en 1942) y *Veinte años después*, demostrando con su éxito y versatilidad creadora, el notable grado de reconocimiento entre los circuitos literarios de su época.

Debido al descuido de sus libros por parte de las generaciones sucesivas, sea el del público lector que el de la crítica especializada, estos no conocen reediciones a excepción de casos muy concretos³²⁵. Por otra parte, y no obstante la prolijidad de su producción literaria y de su autonomía con respecto a las expectativas demarcadas por la contienda artística en auge en la época, hasta la aparición en 2008 de la contribución crítica de Ana Ojeda y Rocco Carbone, no se conoce la circulación de ninguna investigación detallada sobre la obra de Mariani. Tal desinterés se ha traducido en un arrinconamiento de su figura intelectual, que es rescatada de las aristas de la historia literaria argentina en escasas ocasiones y

³²⁴ Su protagonista Aníbal, un oficinista de vida vulgar, de salud débil y naturaleza inapetente, encarna al hombre sin atributos, un tipo acomplejado y abyecto con las mujeres, que podría emparentarse, aunque con una distancia prudencial, con el futuro Eladio Linacero del uruguayo Juan Carlos Onetti.

³²⁵ El proyecto inacabado de Ojeda y Carbone, que planeaba la reedición de sus *Obras completas*, no conoce más que un primer tomo que incluye tres textos: *Las acequias*, *Culpas ajenas* y *Cuentos de la oficina*, enmarcados entre los años 1920 y 1930. Los únicos textos de Mariani que conocieron una segunda edición, aparte de los mencionados, son algunos cuentos incluidos en *Amor agresivo*.

siempre bajo un mismo prisma, aquel que emparenta su obra con la semblanza literaria de la clase media porteña. La exploración que aquí se emprende surge como medida de compensación ante tal vacío interpretativo y tiene como propósito advertir del percutiente protagonismo del autor en el contexto intelectual de la época y de la originalidad de su obra, gestada al margen de los dictados generacionales. La recuperación de su testimonio, elogiado por sus contemporáneos, hondamente arraigado en su tiempo y alineado con una autoría poco ortodoxa y excéntrica, resulta indispensable para un conocimiento riguroso del encuadre cultural de la época.

3.5.3 Un burócrata en La Colmena

Como principal contribución de este apartado dedicado a la figura de Roberto Mariani, se apuntará un aspecto totalmente inadvertido de su creación literaria para complementar así la interpretación unilateral que se impone sobre el conjunto de su obra. Esta brinda otro ángulo de lectura al margen de aquel más explícito que, reduciendo su alcance ficcional a un sector de la población, la consagra como la retratista de la pequeña burguesía porteña. Si bien las vicisitudes de una naciente clase media por salvaguardar el nuevo *status* social son las que pueblan gran parte de sus libros³²⁶, es necesario atender a la mirada que se fragua sobre otro sujeto de representación y que asocia a Mariani con el resto de escritores migrantes sobre los que se pretende reflexionar en estas páginas.

³²⁶ Es el caso, por ejemplo, de Santana, a punto de perder su puesto de trabajo en la administración debido a un leve error en el cálculo de las cuentas. El relato vira en torno a las cavilaciones del personaje sobre las consecuencias funestas que acarrearían el probable despido. “Si lo echaban era la muerte. Si lo echaban del empleo, se acababa todo. Era su muerte, la muerte de él, de Santana, y la muerte... no, la destrucción de su hogar” (Mariano, 1965: 39).

En el estudio reciente de Candiano y Peralta sobre las autorías comprometidas de Boedo, se dedican unos breves apuntes a su obra paradigmática *Cuentos de la oficina*, a propósito de la cual Mariani es descrito como “el menos boedista entre los boedistas” pues, “si bien nunca dejó de lado la crítica social, no utilizó para ella personajes desclasados o en situaciones de extrema precariedad laboral dominados por el hambre o la pobreza” (2007: 231). A ojos de esta investigación, se trata de una declaración apresurada que se hace eco de la lectura parcial a la que ha sido sometida la labor literaria del autor. Para revertir tal generalidad, bastará con sacar a la luz el universo narrativo desplegado en su novela *La cruz nuestra de cada día*, que conlleva una dilatación de las (mono)temáticas atribuidas al autor y que, por consiguiente, complejiza el papel que la tradición hermenéutica ha decidido asignarle. El texto representa un caso excepcional dentro de su corpus literario pues, a lo largo de más de trescientas páginas, se reconstruye el mapa barrial de La Boca, cobrando relieve sus calles adoquinadas, los patios en penumbra, las lenguas de los marineros, las reyertas y romances entre sus inquilinos. Tal panorama, aunque incluido en algunos de sus relatos de forma oblicua³²⁷, encuentra un despliegue proliferante en esta novela, la más extensa del autor y, en palabras de su divulgador A. Rizza, la “de mayor enjundia” (1955: 8). En ella, no queda rastro de las oficinas del centro urbano, los errores administrativos y las aspiraciones de bienestar de sus protagonistas; estos son sustituidos por un tropel de seres marginales, ajenos a la ilusión de progreso y excluidos del nuevo ordenamiento social. El paisaje abúlico de la oficina es

³²⁷ Las ramificaciones narrativas de los *Cuentos de la oficina* dan cabida al horizonte del arrabal que amenaza la ilusoria estabilidad de la pequeña burguesía. La crítica que ha visto en Mariani al minucioso retratista del universo administrativo pasa por alto la estrecha relación que este guarda con el espacio del conventillo, de donde aspiran a salir, con el próximo ascenso, algunos de sus personajes.

reemplazado por el paisaje atroz del conventillo y sus obedientes empleados por los parias del suburbio.

La trama de la obra se desarrolla de forma íntegra en el barrio de La Boca, en concreto en una de las casas de vecindad conocida en los alrededores como La Colmena. El centro del relato es ocupado por Edo (diminutivo de Eduardo Lainez), un joven aprendiz de mecánico aficionado a la lectura y en el que se reconoce al *alter ego* del autor. A partir de sus observaciones, se construye una primera persona narrativa que dispone el orden de los planos de la ficción e individualiza a cada personaje con atributos que lo resaltan sobre un abarrotado trasfondo coral: Esteban el violinista, el lobo de mar holandés Olaf Petersen, el anarquista italiano Baciadonne³²⁸, la joven prostituta Adelina y el boticario avaro Don Lucas, entre otros. Son personajes que desfilan por un texto dividido en cuadros o escenas que parecieran remarcar la endeble separación entre las piezas del conventillo, todas ellas escenario de los asuntos familiares en los que el lector se inmiscuye gracias a la intermediación de Edo. Al igual que en *La casa por dentro* de J. Palazzo, en *La cruz nuestra de cada día* Mariani no se asoma al conventillo, sino que lo escudriña desde su interior sin otra lejanía que la delimitada por sus contornos. El espacio que se escenifica no tiene continuidad más allá de sí mismo, es una geografía sin puentes ni proyección exterior, de modo que no existe el afuera para la contienda

³²⁸ Por lo que respecta a la construcción narrativa del personaje del inmigrante italiano, y a diferencia de la actitud que se observaba en el apartado anterior dedicado a Gustavo Riccio, en *La cruz nuestra de cada día* no se establecen jerarquías éticas entre las distintas procedencias migrantes. La Colmena tiene el aspecto de un territorio babilónico donde se cruzan, entre otros, el genovés, el guaraní, el andaluz y el árabe. Frente a la algarabía dialéctica, el narrador no se identifica con ninguna en particular, parece desconocer la experiencia de la inmigración y su perspectiva es la de nativo del suburbio. “La Boca y Barracas eran más bien pueblos suburbanos que barrios urbanos, con costumbres peculiares que no se daban en el centro de la ciudad. Había muy demasiado cosmopolitismo, incluso existía un dialecto preponderante que no era nada castellano sino una deturpación del genovés. Había niños nativos que ignoraban el español o para los cuales esta lengua era adquirida o no materna. Pero ya Barracas estaba menos infectada por las venidas de inmigrantes de todo idioma, costumbre y fanatismo. (...) En ambos casos había enormes casas de vecindad cuyos inquilinos eran extranjeros, humildes y trabajadores. Llegaban al país sin un centavo e ignorando nuestro idioma” (1955: 39).

narrativa ni para sus personajes. Más allá del suburbio, no hay escapatoria posible. Síntoma de esa atomización, palpable también en el parcelamiento físico del conventillo, es la organización de la acción narrada que se ramifica en múltiples direcciones y cuyo centro no es otro que la voz infantil de Edo, al intentar encauzar la vida multiforme y bulliciosa del inquilinato.

La puesta en escena de la pobreza sobre tal retablo en movimiento da lugar a dos vetas reflexivas: la primera tiende a restaurar la dignidad de algunos de sus representantes, como en el caso del Ulises porteño, el sabio y audaz Olaf Petersen, y la segunda indaga en las causas que ponen en movimiento las acciones de depredación tan usuales dentro del arrabal. El despliegue de las situaciones de fracaso, enfermedad, frustración y muerte tiene como correlato cuadros psicológicos de notable complejidad que terminan por confluir en un diagnóstico no unívoco; el autor, al recrear contradicciones y claroscuros, aparta de su narración situaciones y actantes estereotipados. Para lograr esa hendidura en sus personajes³²⁹, son numerosos los espacios dedicados a la introspección, que se consigue a través del empleo del soliloquio interior. Un caso entre tantos es el de Augusto, que planea un asesinato y se debate entre cometerlo o poner en orden sus pasiones:

Basta. Aquí se acabó toda reflexión. Basta. No es bueno continuar, sino, se desarma mi energía para dejar espacio y tiempo a pensamientos innobles. (...) No me importa la muerte. Queda la cárcel. ¿Eh? ¿La cárcel? Y bien: este es un pensamiento de cobardes, de enfermos, de débiles, de mujeres. No

³²⁹ Rescato aquí un ejemplo en que se percibe este movimiento hacia el interior del personaje en busca del pliegue, del lado invisible: "Baciadonne gritaba siempre su anarquismo y su ateísmo. Gritaba en ocasiones en que no era pertinente. Vociferaba su ansia de amor humano unánime; y las formas eran ridículas, pero la esencia íntima era pura y noble. (...) Hablaba a gritos siempre; protestaba contra todo; afirmaba mil veces la no existencia de Dios. Se movía todo; afligía sus coyunturas con gestos y ademanes hiperbólicos. Ridículo, sí, en sus accidentes; pero adentro debía de ser otra cosa" (1955: 146).

hay, evidentemente otra solución. Habría otra, dejarlo a él que se la lleve. ¡Oh, Augusto! ¿Qué estás pensando? (1955: 143)

Anhelando el anclaje en esas capas de sentido que exceden la reconstrucción superficial del espacio y del conflicto, la escritura de Mariani logra conformar una topografía espiritual y transcendente. Su propuesta no se reduce a la “consabida anécdota del conventillo”, menospreciada por los martinfierristas, pues en ella la geografía se repliega ante el desfile de las almas que la recorren. Mariani, al igual que Palazzo, es también cantor del espíritu del suburbio, aunque distanciado del anterior por una mirada menos luctuosa en la que hay cabida para el alborozo:

Las vidas simples de estas gentes simples se enriquecían hasta la suntuosidad cuando se divertían. En el patio alternaban el acordeón de algún italiano, la guitarra de los criollos, la flauta del griego, el fonógrafo del turco, el pandero y los crócalos de los españoles y las sensibleras y azucaradas canciones de los napolitanos. (1955: 158)

Esta aproximación compleja y atenta a las contradicciones, aleja el modelo de Mariani del de otros boedistas, en concreto de obras como *Tinieblas* y *Larvas*, de Elías Castelnuovo y Leónidas Barletta respectivamente. Frente a sus constructos estereotipados y monolíticos, Mariani practica un “realismo intimista o subjetivo”, en definición de Carbone a propósito de sus *Cuentos de la oficina* (2008: 43). El rótulo del crítico encaja con la actitud narrativa del escritor ante el conventillo, en cuyos recodos la truculencia y el tremendismo son relegados por las arquitecturas psicológicas y el relieve carnosos de los paisajes interiores. El resultado es una forma realista de relatar que incorpora rasgos innovadores y que “rejuvenece” las tendencias de la novela finisecular, haciendo de sus obras exponentes meritorias del campo intelectual argentino del periodo estudiado (Carbone, 2008: 42).

Otro rasgo que distancia a Mariani escritor del resto de autores de Boedo es la voluntad de estilo que se desprende de su gesto narrativo, resultante de la interacción entre un persistente trabajo con el lenguaje y su aguzada sensibilidad por la forma. Su prosa, en palabras de A. Rizza, atiende al “estilo de la cosa”, desdeña “los oropeles y las elegancias” e invoca al adjetivo para “sutilizar el concepto, dar vigor al vocablo y emoción al idioma” (1955: 9). La alta conciencia del autor acerca de los usos (y abusos) del diccionario en la ciudad, sobre todo en el puerto o el arrabal, puntos de desembarque y colisión para las jergas más variopintas, es particularmente explícita en esta novela, en concreto en aquellos pasajes en que Edo desgaja reflexiones metalingüísticas en relación al acto escritural, a la deriva de la lengua en los lugares de la mezcla o a la degradación del hombre debido a su incapacidad comunicativa³³⁰. Pero si la obra de Mariani se aparta de la de sus congéneres de Boedo, en particular de la de Castelnuevo y Barletta, por la destreza y el cuidado del estilo, también lo hace por el empleo de fórmulas narrativas innovadoras, entre las cuales la más característica es la relativa a los cambios de foco a través de un narrador semimóvil que garantiza la cobertura del universo ficcional en todos sus ángulos. Que la primera persona de Edo sea la predominante en el itinerario novelesco no impide su alternancia, en ocasiones puntuales, con una tercera persona omnisciente o con la de otros

³³⁰ He aquí dos de las reflexiones de este tipo recabadas de la novela y puestas en boca de Edo: “El uso simple y lleno de las palabras desgasta sus significaciones esenciales; en cierto modo, todas las palabras llegaron a ser fáciles, suaves, como cantos rodados, casi han perdido su esencia” (1955: 110). “No daban para más. Se habían ya exprimido a sí mismos, ambos. No tenían nada en la mente. Carecían de más palabras para la diversificación del breve aspecto, de la escasa escena; carecían en esencia de vida interior” (1955: 187).

personajes secundarios, de manera que el punto de vista hegemónico queda supeditado al perspectivismo desplegado por el juego de voces que se espejean³³¹.

El rastreo y la profundización en el análisis de ambos atributos, el esmero estilístico y la osadía estructural distintivos del corpus literario de un autor tradicionalmente colocado entre los boedistas, confieren a esta obra en extravío un atrayente matiz. El doble olvido que envuelve su obra, invisible para los lectores y desconocida también como material susceptible de ejercicio crítico, inquieta doblemente si se tienen en cuenta, por un lado, el interés literario de su prosa y, por otro, el valor testimonial de su autoría, al ser Mariani un destacado agente de ese movimiento hacia la apropiación de una voz por parte de los autores ítalo-argentinos. Este caso, además, tiene una peculiaridad con respecto a los anteriores y es que encarna otro estadio del proceso de inserción del advenedizo pues, mientras los relatos de Juan Palazzo o Gustavo Riccio se forjan desde el suburbio, la palabra de Roberto Mariani enuncia desde otro contexto, el de una pequeña burguesía que va desvinculándose de la memoria migratoria. A pesar de esa toma de distancia, de esa lejanía, en las trescientas páginas brindadas a las vivencias en el conventillo, su escritura regresa al lugar de origen, al espacio primero y compartido de la barriada, engarzando a Mariani en la recóndita constelación de las voces migrantes que convierten la escritura en un espejo.

³³¹ Los cambios de ángulo referidos se dan, por ejemplo, en los cuadros protagonizados por Diego, Juanita y Edo, partícipes de un triángulo amoroso en que el relato se encarna en la perspectiva de cada una de las tres partes involucradas (1955: 119-123).

3.6 POESÍA Y RESISTENCIA O LA ESCRITURA BELIGERANTE DE JOSÉ PORTOGALO

*¡La luna! Los policías. ¡Las sirenas de los transatlánticos!
Fachadas de crin, de humo, anémonas; guantes de goma.
Todo está roto por la noche,
Abierta de piernas sobre las terrazas.*

Federico García Lorca

3.6.1 El escritor en la tormenta

En busca del padre llega Giuseppe Ananía (1904-1973) a las costas rioplatenses en fechas cercanas al Centenario de la nación. Oriundo de Savelli, “un pueblo casi inexistente de la Italia meridional” (Portogalo, 1935: 4), parte desde la pequeña aldea calabresa hacia el puerto de Buenos Aires junto a su madre, Dominga Gualtieri³³². Al dar con el padre y con su nueva familia americana, y sin posibilidad de emprender el viaje de vuelta, madre e hijo se emplean —ella como lavandera, él como “lustra”, florista, vendedor ambulante, portero de escuela y bailarín profesional— en la ciudad extranjera; allí reharán su hogar junto a Portogalo, un pescador de origen calabrés cuyo apellido es adoptado por el poeta para reemplazar al originario. La escasa instrucción recibida en los años de su

³³² Dominga Gualtieri, rememorada por el nieto como “una tana inmensa, analfabeta, amorosa y extraordinaria” (Ananía, 2001: 7), era tía del poeta Fernando Gualtieri, cuyo parentesco con José Portogalo ya se señalaba en el capítulo dedicado al autor de *Ushuaia. Anatema*. A través de su primo mayor, José Portogalo entra en contacto con el pensamiento libertario porteño (Tarcus, 2007: XX).

infancia y juventud no coarta la vocación poética del inmigrante que, pese a su condición proletaria, desarrolla una pródiga actividad literaria que lo distingue dentro del circuito intelectual como lector omnívoro y poeta de la calle:

Conozco todos los trabajos imaginables que hace un hombre para ganarse el sustento diario, esa cosa deleznable. Fui vendedor de ramos de jazmines en el barrio de Belgrano, vendedor de frutas. Hice el albañil, el pintor, el herrero, el fundidor y hasta el limpiador de W.C. de familias ilustres mientras me enamoraba de la rima y leía a Capdevila. (1935: 4-5)

Tregua, su primer libro de poemas, es publicado en 1933 por Claridad, editorial en la que aparecen sus versos juveniles gracias a la mediación de César Tiempo. Este, junto a Raúl González Tuñón y Ulises Petit de Murat, reconstruirá años más tarde la semblanza del amigo en el homenaje “José Portogalo, el poeta de la luz”. Allí se perfilan su antigua filiación al grupo de Boedo³³³, sus correrías nocturnas junto a otros escritores de la bohemia “forzada”, su admiración por Pablo Neruda y Federico García Lorca³³⁴ o sus incursiones en los velatorios de supuestos amigos, acompañado de Roberto Arlt y Aristóbulo Echegaray, para el convite reglamentado de café (1972: 2-3).

Si bien Portogalo se mantiene “equidistante” de la guerrilla literaria entre floridistas y boedistas y no participa en sus consabidas querellas (González Tuñón, 1972: 3), su poesía descarta toda veta experimental para alinearse con el enfoque militante impulsado por Boedo y entronizado como forma hegemónica del campo literario porteño en los años de la Década Infame. El entronque social de sus

³³³ “Muy de muchachos anduvimos vinculados al grupo de Claridad, al grupo de Boedo, que tenía los talleres y los depósitos de libros a cuatro cuadras de casa. Portogalo me trajo los primeros versos y yo se los hice publicar en Claridad, donde según creo, también publicó su primer libro, *Tregua*” (César Tiempo, 1972: 2).

³³⁴ Durante su encuentro en Buenos Aires en 1934, tras la reciente publicación de sus respectivas obras *Residencia en la tierra* y *Bodas de sangre* en 1933, Neruda y Lorca rinden homenaje a Rubén Darío, primer poeta leído por Portogalo, con un discurso compartido que marcará profundamente la poética neorromántica de la generación del cuarenta (Arrieta, 1959: 650).

escritos así lo demuestra, al igual que su inclusión en antologías como la de Carlos R. Giordano, *Los poetas sociales* (1968), la de Carlos Altamirano, *Poesía social del siglo xx: España e Hispanoamérica* (1971), o la de Susana Pereira, *Literatura testimonial de los Años Treinta* (1979), que coinciden en resaltar el temperamento combativo y el compromiso ideológico de su voz poética³³⁵. Sus versos, junto a los de Álvaro Yunque, Carlos de la Púa, Cándido Delgado Fito y Gustavo Riccio, avanzan en la dirección iluminada por Carriego para reproducir dentro de un molde lírico a la compadrada orillera con sus canillitas y “gringo”s curdas, proletarios, poetas expatriados y dactilógrafas tuberculosas³³⁶. En Portugal, se capta otra poética de arrabal que cobra relieve en un nutrido corpus literario y que, además de entrar en diálogo con las escrituras de sus contemporáneos, goza de una cálida acogida por parte de los medios intelectuales locales, demostrada por su inclusión en varias antologías y la concesión del tercer Premio Municipal de Poesía en 1935. Esta obra, por motivos que se intentarán aventurar a lo largo del capítulo, representa un episodio marginal de la historia de la literatura argentina

³³⁵ La antología de Susana Pereira contrapone a los escritores sociales José Portugal, Enrique Santos Discépolo, Roberto Arlt, Scalabrini Ortiz, Enrique González Tuñón y Homero Manzi frente a los intelectuales de *Sur*. Por lo que respecta a la agrupación elaborada por C. Altamirano, Portugal es ubicado entre los poetas sociales que se nuclearon en el grupo de Boedo en la década del veinte, mientras que C. Giordano apunta como única clasificación posible para el ítalo-criollo la de “su compromiso ideológico, la de su postura política, la de su amor al hombre, la de sus deseos de cambio hacia la libertad y la justicia” (1968: 5). En el trabajo de antologación de Juan Carlos Ghiano, *Poesía argentina del siglo xx*, la presentación de Portugal lo delinea como poeta comprometido, de actitud humilde, que discurre de política pero no como profeta ni como ideólogo, sino como hombre corriente en diálogo con sus iguales. Su poesía, añade el crítico, tiende con los años hacia las cosas elementales, hacia la conversación y “la inquietud por las cosas y el hombre”. Frente a Portugal, el lector se topa con una obra generosa y extensa aunque “injustamente olvidado por nuestros críticos y antólogos”, concluye Ghiano (1957: 193).

³³⁶ Otros entre los poemarios más relevantes de la escenificación del arrabal en la década de 1920 y los primeros años de la siguiente son: *La musa de la mala pata* (1926) de N. Olivari, *Versos del emigrante* (1926) de C. D. Fito, *La crencha engrasada* (1928) de C. de la Púa y *Poemas gringos* (1932) de Á. Yunque.

pues apenas ha conocido reediciones y la crítica académica, con raras excepciones, la ha desdeñado como objeto de estudio³³⁷.

Ante tal vacío historiográfico, la figura intelectual de José Portogalo es merecedora de un estudio teórico minucioso³³⁸ que dé cuenta de las peculiaridades de su escritura así como de los puntos de articulación que ponen su obra en diálogo con la de sus coetáneos. Con la inclusión que aquí se plantea del autor como integrante de la constelación de las escrituras inmigrantes³³⁹ y a partir de la reflexión acerca de sus primeros tanteos poéticos, se pretende justamente inaugurar tal línea de investigación. Portogalo, si bien debuta en fecha tardía con respecto a F. Gualtieri, J. Palazzo, G. Riccio o R. Mariani³⁴⁰, comparte con ellos un común lugar de enunciación: su procedencia extranjera y ubicación fronteriza dentro del contexto porteño, su parentesco con la poética de Boedo, la tarea autorreferencial y el compromiso social de su ejercicio poético, el carácter urbano de su escritura y la paradoja de su popularidad en los medios intelectuales

³³⁷ Entre esos casos excepcionales, cabe mencionar, en primer lugar, la reedición de *Tumulto* en 2012 de mano de Agustín Alzari, que revitaliza el interés por un texto significativo para las letras nacionales, y, en segundo, el volumen del mismo año *Argentina y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*, en que Niall Binns recupera su testimonio y lo incluye en la amplia nómina de escritores argentinos conmovidos por la contienda española, en este caso, por un episodio concreto, el asesinato de Federico García Lorca al que Portogalo dedica su plaquette *Centinela de sangre* en 1937. Allí refiere su memorable encuentro con el poeta español: “Y en mi Buenos Aires conocí tus sienes húmedas de rocío, tu pulso / tu lúcido y afiebrado pulso de gitano violento como una marea” (1937: s.p.).

³³⁸ El análisis que aquí se perfila de la figura de Portogalo quedará circunscrito a sus primeras obras pues el trabajo hermenéutico del conjunto de su labor literaria, extensible a una docena de títulos, excedería el marco de la investigación de este capítulo.

³³⁹ Como se señalaba en la introducción, la constelación de escrituras migrantes no se propone como generación o grupo cerrado, sino como una dúctil agrupación de autorías, construida a partir de la identificación de varios rasgos compartidos, con la que esta investigación busca dar visibilidad a algunas de las voces y de los espacios alternativos que pueblan los márgenes del campo intelectual argentino entre la década del veinte y del treinta. No se trata, por lo tanto, de una nómina circunscrita a las cinco autorías italianas en estudio, sino de una categoría abierta a otros posibles elencos

³⁴⁰ A diferencia de los anteriores, cuya obra se gesta en su totalidad en los años veinte —a excepción de la de Roberto Mariani—, Portogalo debuta en los primeros años treinta y sigue publicando durante cuatro décadas. Su último libro, *Los pájaros ciegos y otros poemas*, es publicado en el año 1982.

contemporáneos frente a un descuido sistemático de su obra por parte de los lectores y críticos de las generaciones venideras.

Por razones evidentes de extensión y pertinencia cronológica, este capítulo ceñirá su análisis a sus dos primeros poemarios, *Tregua* (1933) y *Tumulto* (1935), delimitando el contexto a tener en consideración al periodo que media entre ambas. Aunque en el capítulo siguiente, y con ocasión de las ilustres visitas de los embajadores culturales italianos, se inspeccionará con mayor detalle el marco socio-histórico de los treinta, conviene anticipar aquí, de manera previa al abordaje de la propuesta de Portogalo, algunos aspectos del panorama político y cultural de la década. El día 6 de septiembre de 1930, el golpe de estado perpetrado por el general José Félix Uriburu acaba con el gobierno constitucional de Hipólito Yrigoyen, dando paso a unos años convulsos en que se suceden de manera sistemática episodios de violencia, represión y fraude electoral. Son años de crisis económica y política en que logra imponerse en el gobierno el talante intervencionista y nacionalista de los sectores conservadores, reticente por un lado a los desembarcos de inmigrantes y, por otro, particularmente severo con las clases medias, cuyo poder se había acrecentado durante los años de radicalismo y cuya presencia era cada vez más vigorosa en las ciudades (Romero, 2013: 140). Como se verá de forma pormenorizada en el siguiente capítulo, en la Argentina se asiste, frente a la incertidumbre política, a un estallido de ideas e ideologías que se materializa a través de distintos cauces, entre ellos la palabra ensayística, a la que acuden varios intelectuales consagrados para intentar dar con las razones que expliquen la “catástrofe” nacional³⁴¹ (Halperin Donghi, 2004). Entre ellos,

³⁴¹ Entre los principales autores de ese clima de revisionismo histórico, destacan nombres como el de Raúl Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera* (1931), que encuentra en la problemática del imperialismo la clave del drama político argentino, y el de Eduardo Mallea que con

despuntan voces como las de Ezequiel Martínez Estrada que, desde la “República imposible” —en terminología de Halperin Donghi—, actualiza las prácticas discursivas del primer nacionalismo en contra de los agentes invasores que desestabilizan el destino de la nación³⁴². Arguye así a propósito del inmigrante:

El hijo de ese ser postizo, aditado a la sociedad, nace con algo de indómito, evasivo y renitente. No acaba de entrar en el álveo de la vida argentina y cuanto más pretende vincularse al cuerpo del todo, más destaca su connatural extranjería. (...) No está conforme y su actitud es la afirmación de su disconformidad. Este hijo, el hijo del inmigrante, es el reivindicador, el eterno defensor de ausentes. El hijo del inmigrante está afiliado a una logia disidente. (1942: 318).

En la década del treinta, el ideario fascista logra penetrar en ciertas capas de la sociedad de ultramar mientras que el contexto internacional asiste al advenimiento de una “tormenta”, cuyo primer estruendo se fragua en torno a la guerra civil española (1936-1939), ante la cual se exagera la polarización del campo intelectual hispanoamericano³⁴³. Los escritores no pueden no tomar postura en uno u otro bando, reniegan de las provocaciones vanguardistas de la década anterior³⁴⁴; son tiempos en que la literatura reclama al “escritor-agonista”,

su *Historia de una pasión argentina* (1937) anhela salvaguardar la Argentina invisible frente a la Argentina promiscua y falseada de la superficie.

³⁴² Conviene recordar que la nota permanente en el pensamiento nacionalista de Ricardo Rojas y Manuel Gálvez es el rechazo del recién llegado, del advenedizo, que se levanta contra el dueño de la provincia. Si este último “pertenecía a la ciudad antigua, la de los descendientes de los tenientes gobernadores, alcaldes y regidores, la de la aristocracia de raíz de conquistadores y colonizadores españoles”, los primeros constituían “la ciudad nueva, reciente, extranjera, italiana: la de los tenderos, carboneros, revendedores, mercachifles, marineros y calafates que festonean el puerto” (Zeballos, 1883: 123).

³⁴³ Como demuestra el trabajo de antologación y análisis de Niall Binns: “Las noticias de la Guerra estremecieron la Argentina entera. Las numerosas páginas dedicadas al conflicto por todos los periódicos argentinos ofrecen un testimonio del alcance de este estremecimiento, que seguiría en pie durante los casi tres años que duró el conflicto”. La circulación de ensayos, poemas, narraciones y obras dramáticas que se produjeron desde la lejana retaguardia argentina, demuestran cómo la República “vivió la guerra como si fuese suya” (2012: 23).

³⁴⁴ Habría que apuntar aquí el caso particular de *Contra. La revista de los francotiradores*, dirigida por Raúl González Tuñón y publicada entre septiembre y abril de 1933, que constituye “el primer programa estético-político que vincula vanguardia estética con vanguardia política en la Argentina” (Saítta, 2005: 13). Entre sus colaboradores, destacan algunos nombres familiares como

aquel que “participa trágicamente en el destino de su tiempo”, aquel que “realiza su obra mediante el compromiso y el riesgo de su propia existencia”³⁴⁵ (Mallea, 1947: 22). El preludio de la obra de Portogalo ha de anclarse, por tanto, en una coyuntura histórica de tensión y disputas, asediada por la encrucijada de frentes e idearios ante los que el escritor interviene con toda la munición literaria de la que dispone.

3.6.2 Rapto poético

En 1935, la editorial anarquista Imán publica *Tumulto*, un conjunto de 25 poemas firmados por José Portogalo e ilustrados por el pintor Demetrio Urruchúa³⁴⁶. En 1936, un año después de su publicación, el poemario es galardonado por el Jurado Municipal³⁴⁷ con el Tercer Premio de Poesía y, dos meses después, es secuestrado por orden del Intendente de Buenos Aires y político conservador Mariano de Media y Mitre, con un decreto en que se ordena su retiro inmediato de las librerías y la prohibición de su venta. La acusación de “ultraje al pudor”, jaleada por alguna agrupación católica en contra del poeta, se resuelve en una condena a un año de cárcel y en la pérdida de la carta de ciudadanía que lo

el de los hermanos González Tuñón, Nicolás Olivari, Ulyses Petit de Murat, Cayetano Córdova Iturburu, Pablo Rojas Paz, Leónidas Barletta y Oliverio Girondo.

³⁴⁵ Una figura que se dispone en directa contraposición con la del escritor-espectador, el “tipo del ensimismado” que “realiza su existencia en su obra” sin intervenir en el drama de su tiempo (Mallea, 1947: 22).

³⁴⁶ El formato apaisado de la edición original, mantenida por la de Alzari de 2012, no responde a razones veleidosas, sino que sugiere otras posibilidades de lectura, colindantes con la cinematografía, la música o la pintura mural. Esta alianza entre texto e imagen representa una innovación relativa pues había sido introducida ya por los autores de la década del veinte, en concreto, por los escritores de Boedo en estrecha colaboración con los Artistas del Pueblo.

³⁴⁷ El Jurado Municipal estaba compuesto por Arturo Giménez Pastor, José A. Oria, Leopoldo Marechal, el concejal socialista Juan Unamuno, el escritor Horacio Rega Molina y el secretario de la Sociedad Argentina de Escritores, César Tiempo. Entre los premiados, figuran Eduardo Mallea con el primer premio en prosa y Francisco Luis Bernárdez con el primer premio en verso.

constrañen a abandonar, primero, la ciudad y después el país bajo la amenaza de deportación a la Italia de Mussolini³⁴⁸. Desde su exilio en Montevideo, y como miembro de la primera comisión directiva de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE)³⁴⁹ y del consejo de redacción de su órgano Unidad para la Defensa de la Cultura (1936-1939), Portogalo se inicia en el periodismo que seguirá desarrollando en el diario *Clarín* a su regreso a Buenos Aires. A partir de este periodo uruguayo, se acelera su labor creativa y, tras la publicación de *Centinela de sangre* (1937), *Canción para el día sin miedo* (1939), *Destino del canto* (1942), *Luz liberada* (1947) y *Sal de la tierra* (1949), su tono lírico se decanta por una versión más cadenciosa y milonguera y menos combativa en *Mundo del acordeón* (1949), *Perduración de la fábula* (1952), *Poema con habitantes* (1955), *Letras para Juan Tango* (1958), *Tango y Literatura* (1963) y *Los pájaros ciegos y otros poemas* (1972).

La anécdota del secuestro, al privar a sus páginas de lectores y al limitar su proyección literaria a un episodio controvertido o chisme de la época, condiciona la trayectoria de *Tumulto* y marca su suerte como libro maldito (Chirom, 2001: 5). Si por un lado, la prohibición y la censura dan notoriedad a la obra, por otro, la destrucción material de la misma explica la desatención de las generaciones siguientes, pues el texto, paradigmático de la década del treinta, queda extirpado de la historia literaria nacional. El secuestro tiene una notable resonancia en la prensa: periódicos como *Crisol* apostillan la obra como libelo apóstata y a su autor

³⁴⁸ El retiro de la carta de ciudadanía recuerda a los procedimientos legales empleados contra los alborotadores anarquistas a principios de siglo a través de las Leyes de Residencia.

³⁴⁹ La AIAPE fue una reconocida organización antifascista de movilización de intelectuales que surgió con el fin de protestar contra el procesamiento del poeta Raúl González Tuñón por la difusión del poema "Brigadas de choque".

como “extranjero indeseable”³⁵⁰, mientras que los diarios antifascistas califican el episodio de inadmisibile y ven en él una radiografía de la época. En *Claridad*, por ejemplo, Carlos Serfaty publica “Una aberración pretoriana. La Odisea de Tumulto”, un artículo en que el incidente es descrito como “diluvio reaccionario” contra un autor que “ha logrado con sus propios medios un puesto de privilegio y distinción”. Ante el talento poético de Portogalo y la envergadura de su concepción artística, la prensa de la izquierda militante hace un llamamiento a los escritores para propulsar un movimiento de contraofensiva que sacude también las páginas de *Crítica*, donde se publica la reacción de Álvaro Yunque, un comunicado de la A.I.A.P.E. que denuncia el atropello a la libertad del escritor³⁵¹ y las declaraciones del mismo autor que merecen, por su apasionamiento y rotundidad, una lectura íntegra:

Algo inusitado. Lo que está ocurriendo con mi libro –nos declara Portogalo– me ha llenado de sorpresa. Es algo realmente inusitado. Me explico lo que pasa como una manifestación más del momento político que está pasando el país, momento en que las luchas que tienen por escenario a nuestro país están alcanzando un grado de agudeza realmente excepcional. Por todos lados vemos como la actitud de ciertos sectores político-sociales asume cada día una mayor agresividad contra todas las manifestaciones de la vida pública garantizadas categóricamente por nuestras instituciones. Con mi libro, pasa algo realmente curioso. Como toda obra de arte, es seguramente vulnerable. Pero los que lo atacan lo hacen en nombre de principios a los que yo, realmente, no lesiono. Hay en esta ofensiva contra *Tumulto* una especie de deliberada táctica de no incidir sobre cierto sentido y cierto carácter bien evidente de mis poemas. Ese reflejo de una realidad social que hay interés en mantener en la sombra para que el mundo no se entere que existe. Hay el problema sexual que es una consecuencia de la miseria. Hay el problema de la desocupación. Hay el problema de los que no tienen para tomar el tranvía. Y eso existe en nuestra ciudad. Yo he vivido la realidad

³⁵⁰ “Portogallo, italiano renegado, era, a la sazón, empleado de Obras Sanitarias de la Nación, usurpando el puesto a uno de los ciento cincuenta mil argentinos patriotas, capaces y necesitados, que darían media vida por encontrar un destino seguro. Ese Sujeto ni es Portogallo, ni es argentino, ni poeta” (“Portogalo”, *Crisol*, 5 mayo 1942).

³⁵¹ “El secuestro de un libro de poesías por razones de orden y de higiene moral constituye en el ambiente de violencia en que vivimos un signo más de la extrema gravedad de la hora actual” (“La A.I.A.P.E. invita a los intelectuales”, *Crítica*, 1 julio 1936).

angustiosa de esos problemas y la veo vivir a mí alrededor. Mis poemas reflejan esa realidad. Reflejan la realidad de todo un sector de la sociedad y de todo un sector de vida que los que me atacan no conoce o aspiran deliberadamente a que no se conozca. Yo quiero a mi ciudad. Se me ataca también –nos dice Portogalo– en nombre de la patria como si yo fuera su enemigo. Declaro categóricamente mi amor a Buenos Aires, a mi ciudad. No hay página de mi libro donde ese amor a Buenos Aires no aparezca. Desafío a que se me niegue esta verdad. Los poetas “católicos” reflejan en sus obras ciertos aspectos del mundo y de la vida. Yo reflejo otros. Reflejo los que conozco y he vivido. Mi libro es una manifestación de amor a mi ciudad y a mi clase. Más aún mi libro es una manifestación de amor hasta a mi barrio. No es un libro patriotero, desde luego. Pero es un libro patriota, lo quieran o no lo quieran los que me atacan, porque hay en mi libro un visible amor a nuestras cosas de Buenos Aires. Lo que les molesta, lo que les duele, es que mi poesía es una poesía representativa de un medio y de un sector que ellos quisieran hundido en la sombra, que ellos quisieran ignorado por el mundo. (“Mi libro refleja”, *Crítica*, 26 junio 1936)

Al margen del efecto de la censura como agente de desaparición de la obra y motivo de su limitada circulación, otro factor que podría explicar el prolongado olvido que envuelve la figura y la obra de Portogalo, es su improbable y desatinado³⁵² parentesco con el grupo de los “novísimos”³⁵³, rotulado así por Arturo Cambours en su antología *La poesía argentina novísima* (1931). Sin entrar en la polémica referida a la cuestión de las generaciones literarias dentro de la historiografía nacional, es posible inferir que el vacío colosal que, desde una perspectiva crítica, destiñe los contornos de la poesía del treinta, repercute sobre

³⁵² El parentesco resulta improbable por el soporte dudoso de tal generación y desatinado por la incongruencia entre el perfil poético de Portogalo y aquel descrito por A. Cambours en relación al supuesto poeta novísimo, caracterizado por la “serenidad política, el pacifismo, la conciliación estética y la raigambre intelectual universitaria frente al analfabetismo del inmigrante” (Cambours, 1931:7-10).

³⁵³ Esta supuesta generación, la de los poetas del 30 o poetas novísimos, detona un intenso y largo debate en el campo literario argentino, en el que participan personalidades como la de Enrique Anderson Imbert que van a cuestionar la pertinencia de tal categorización: “¿Generación del Centenario de Independencia? ¿Generación de la visita del cometa Halley? El acontecimiento, histórico o sideral, era lo de menos. Lo que importaba era ser generación, novísima generación” (1961: 146). Entre sus defensores, despunta Horacio Salas, que organiza a los poetas del treinta, auspiciados por la revista *Letras*, en torno al tema urbano y destaca a Portogalo por su “fervor porteño” (1968: 43). También Lidia F. Lewkowicz, en su estudio *Generación poética del treinta*, mantiene la nomenclatura de Cambours y agrupa a Portogalo, junto a Antonio Miguel Podestá, Víctor Luis Molinari y Homero Manzi, como poeta del suburbio y del tango (1974: 32-35). Para un panorama detallado de la polémica levantada por el intento de Cambours de “instalarse en la historia literaria nacional”, véase Salazar Anglada (2009).

el autor de *Tumulto*, cuya figura queda entroncada en una generación de endeble fisionomía y signa la zona de transición entre la época vanguardista de los años veinte y el repliegue neorromántico del cuarenta. Al respecto, resulta pertinente la advertencia de Salazar Anglada acerca del “fuerte contraste entre la sobreabundancia bibliográfica en torno a la vanguardia de los veinte y el erial que muestra la crítica en torno a la década de 1930” (2009: 72). La polémica provocada por *Tumulto*, el apartamiento de su autor con respecto a las corrientes artísticas hegemónicas³⁵⁴ o el auge narrativo de figuras de primer orden a lo largo del treinta pueden leerse como factores que, en su cruce, aclaran el eclipse de una pieza imprescindible de la poesía argentina de mediados de siglo, cuya reedición habrá de esperar al año 2012 en que Agustín Alzari acomete el primer gesto de reparación en relación a esta obra rara, esquivada y esencialmente disidente.

3.6.3 La ciudad por los aires

Portogalo, además de como poeta, era reconocido en los ambientes de la bohemia porteña, en las milongas y en las tertulias, por su fama terrible como bailarín de tango en la escuadra del Cachafaz³⁵⁵. Si bien originario de Italia, sus ademanes eran de un “porteñismo ejemplar” (Tiempo, 1972: 2) y su devoción por Buenos Aires absoluta. La consanguineidad entre poeta y ciudad se va gestando desde la escritura poética, entendida como el entramado o la zona de contacto en

³⁵⁴ Así explica Ulyses Petit de Murat la desatención de la crítica hacia el poeta: “La carrera de Portogalo ha sido muy dificultosa. El reconocimiento, muy espontáneo y lento, porque si he conocido una persona ajena a toda forma de política literaria, ese es Pepe Portogalo” (1972: 3).

³⁵⁵ Pablo Ananía, hijo del poeta, reconstruye la semblanza infantil del padre cuando aún era Giuseppe Anania, “el tanito que apenas hablaba cocoliche” y que aprende de su amigo Carlos de la Púa los portes del tango y los versos del cantor del suburbio Evaristo Carriego; “después se hizo milonguero, compadrito, bailarín profesional. Traje cruzado, funyi, solapas de terciopelo en el abrigo largo y entallado. Portogalo empezó a ir por su vida adolescente con taquitos malevos mientras no empuñaba la brocha gorda de pintor de paredes” (2001: 6).

que se completa la subjetivación del mapa urbano. El desapego del poeta ante los paisajes rurales de la infancia o la memoria familiar, ausentes casi por completo de sus textos, y el reemplazo de estos por los de la capital porteña se imponen como rasgos predominantes en las semblanzas *post mortem* que hacen sus amigos:

Portogalo y Julián Centeya son italianos y nadie como ellos es tan porteño. Centeya llegó a Buenos Aires a los 14 años. Portogalo a los 4 o 5. Pero adoptaron la ciudad y borraron lo que habían dejado atrás. Portogalo, además de escribir sobre Buenos Aires los versos más fervorosos, era bailarín de tango, hombre noche, milonguero, hombre de tertulias. (Tiempo, 1972: 2)

Esa ligazón entre el poeta y su ciudad asoma como tópico recurrente en los cinco casos de escrituras migrantes en análisis, haciendo del anclaje territorial del recién llegado en la estructura social de destino un reclamo compartido. Formar parte de Buenos Aires, habitar la ciudad, poseerla, significa en el caso de Portogalo demostrar su pertenencia al barrio de Villa Ortuzar, hacerse con el dominio de la selva de ladrillos —así llamaba Roberto Arlt a la capital argentina—, conocer al milímetro cada recoveco urbano; es en la asimilación y la supervivencia de la rutina impuesta por la urbe donde el individuo revierte su condición de forastero, y es en el marco poético donde se testimonia la conversión de su marca de extranjería³⁵⁶. Ulyses Petit de Murat expresa así el control del poeta sobre los laberintos de la capital:

Encontrar un hombre como Pepe, medularmente metido en la calle y en el conocimiento del gran patio de la picardía porteña, era sumamente fascinante para mí. Pepe es un hombre de ciudad. Conoce minuciosamente Buenos Aires. Sabe la ubicación exacta de todas las canchas de fútbol. La ciudad para Pepe es una propiedad privada. La conoce en todos sus

³⁵⁶ Esta lucha por adaptarse a la ciudad y convertirse en su habitante, queda testimoniada en el poema "Infancia": "Ágil liliputiense por la vida / fui la cuesta subiendo con doliente / corazón en la boca y retorcida / el alma y la frescura de mi frente. / Y fui un hombre de calle a los diez años / sumando angustias y vagos antojos" (s.f.: 51).

recovecos, desde el malandrínaje hasta los lugares refinados que frecuentan pintores, poetas y artistas. La ciudad por derecho propio, es suya. (Petit de Murat, 1972: 2)

Fruto de su caminar infatigable por la ciudad, de sus paseos nocturnos y las conversaciones con sus habitantes es *Tregua*, poemario que emparenta con otras miradas urbanas, procedentes en la mayoría de los casos del mundo de la inmigración —uno de los ejemplos más próximos sería el de Gustavo Riccio, en particular su poema “Elogio de los albañiles italianos”—. El libro con el que Portugalo debuta en las letras argentinas se abre con una advertencia dirigida al lector y relativa al molde de sus piezas poéticas: su arte, “humilde y sincero”, ha de despojarse de atributos grandilocuentes para dar paso a una poesía que “sale ceñida en su pobreza”, que “tiene delgados filamentos” y brota “como flor nacida entre maleza” (s.f.: 5). La palabra poética gravita en torno a la ciudad proletaria y son las voces de sus trabajadores, “albañiles, herreros, carpinteros, pintores” (s.f.: 10) las que se dirigen hacia sus páginas para congregarse. El autor asume la actitud del *flâneur* que asiste al espectáculo de la vida porteña y va traduciendo, a partir de la captura de hablas y gestos, la jerga del barrio a la lengua del poema: la queja de un obrero italiano, el monólogo de un desdichado labriego, la fricción de las veloces manos del lustrabotas, el choque de los metales, el repiqueteo de los utensilios del carpintero y el orfebre, el canto jovial de los jornaleros, el pito de las fábricas o los silbidos del peoncito de albañil son los hacedores del poema. “Herrería en obra”, donde se contiene una escena que explica el apelativo de “poeta de la luz” ³⁵⁷ con que Raúl González Tuñón brinda homenaje al amigo, constituye un ejemplo memorable de las estampas sonoras que pueblan la obra:

³⁵⁷ “Tanto en su prosa como en su poesía, Portugalo tiene algo luminoso. Casi todos los poemas tienen una palabra que los define y los distingue. Portugalo es el poeta de la luz en todas sus

Inician los martillos su labor de rezongos,
Que ruedan en el aire como avispas; la fragua,
En un rincón oculta, muestra su lengua roja
Como una cabrilleante y retorcida escama.
Saltan de las bigornias las chispas, mariposas
Que en fugaz trayectoria de luminosas curvas,
Son como minúsculas luciérnagas que esmaltan
El espacio de claros pedacitos de luna. (s.f.: 23)

La postura distanciada asumida por el poeta frente a tal panorámica, en la primera parte del poemario “Las albas y las noches”, permuta en la segunda sección, intitulada “Tregua”, donde la perspectiva urbana se interioriza y la voz poética se amalgama con la del resto de camaradas. En ella, los poemas empiezan a abarrotarse por figuras familiares —la madre, el abuelo, el padre— y de sus retratos emergen figuras nobles, distinguidas por su dignidad y pobreza. Si el valor testimonial del conjunto poético recae justamente en la habilitación de un cauce expresivo para estos erráticos personajes³⁵⁸, su principal rasgo de originalidad reside en la perspectiva desde la que se pone en foco el plano urbano. El poeta edifica una cartografía aérea, pues su contemplación de la ciudad no es otra que la del obrero encaramado al techo, las paredes o las ramas de los árboles³⁵⁹. El trazo poético se concreta en una ciudad vertical, con ángulos volátiles y vertiginosos que inauguran las alturas del andamio como lugar de enunciación: sus versos reproducen los balancines de los pintores, las brochas en el aire o los cuerpos con uniformes blancos suspendidos en el vacío. Si en *Fervor de Buenos Aires*, la ciudad

variaciones y manifestaciones. Un libro de él es definitorio. Se llama *Luz liberada*. Portogalo cantó a las usinas, a las fábricas sórdidas, a los suburbios grises, a todos esos lugares donde la luz está encerrada, como los inquilinatos o las viejas casas que los pobres tienen en los suburbios. Él liberó una luz recóndita, escondida en todos esos lugres pobres, feos y chatos, aparentemente nada poéticos” (González Tuñón, 1972: 3).

³⁵⁸ “¿En qué tierra extranjera de tus ojos, reposo / tendrás? Carne de angustia, hijo del vientre errante / ¿verás un alba lúgubre y sórdida y mezquina / que como un signo opaco te escoltará en el viaje?” (s.f.: 39).

³⁵⁹ “Y en las ramas del árbol del trabajo fecundo, / albañiles, herreros, carpinteros, pintores: / vuestra obra es presencia de alta estrella en el mundo” (s.f.: 11).

criolla evocada por Borges se parapetaba como acto de resistencia frente a la ciudad advenediza, diez años después, un poeta de apellido italiano dedica sus versos a la ciudad moderna y, en concreto, a sus humildes artífices anónimos, “el obrero, el albañil, el vendedor de fruta, el viejo verdulero, el mercachifle, el vendedor de pescados” (s.f.: 88):

Vigoroso hemisferio de luz en los andamios.
Torsos que se revelan sobre la piel del aire
En toda su potencia magnífica y creadora;
Anónimos perfiles que amedallan la altura
Avivando el incendio del sol en las ciudades
Y enfrentando la sórdida presencia de la lluvia.
Los inviernos les curten la piel como a la tierra
El castigo filoso del arado y las lluvias;
En tanto que sus manos, arañas silenciosas,
Empinan la alegría de los rojos ladrillos
Y se abultan de duras prominencias callosas.
Vigoroso hemisferio de luz en los andamios;
Exaltación soberbia del esfuerzo fecundo
Del músculo que pulsa las alturas desiertas
Donde solo los pájaros desbarbando los vientos
Logran mojar sus picos con humedad de estrellas. (s.f.: 20)

Esta primera ciudad de Portogalo no desaparecerá en sus siguientes escenarios poéticos sino que irá mutando y adquiriendo otros relieves; así acaece en *Mundo del acordeón* (1949), donde la ciudad resulta cifrada bajo el signo del mestizaje y el “gringo” despunta en la vastedad de su repertorio³⁶⁰. Tal labor cartográfica hará de Portogalo uno de los exponentes del proceso, ya vislumbrado por Luis Emilio Soto, de consolidación de la ciudad “babélica y multiforme como nuevo valor dentro de la poesía argentina” (1924: 11).

³⁶⁰ Así se percibe en las siguientes estrofas del poema “Conversando con Evaristo Carriego”: “El sur gringo y proletario, / el almacén del gallego, / el corralón y los vascos, / el Hansen con sus compadres, / el albañil italiano, / el paseandero de noche, / el mundo de Juan Palazzo / y aquella cigarrería / que era un ojo avizorando. / (...) / Ya Carriego lo atestigua / desde el propio Centenario, / cuando hasta el puerto llegaban / gringos de todos los ámbitos / —israelitas, turcos, griegos / y sobre todo italianos” (1961: 130).

Si entre *Tregua* y la bibliografía posterior de Portogalo existe una línea de continuidad³⁶¹, *Tumulto*, su segundo poemario, supone un quiebre, o más bien un hiato, con respecto al resto de su producción. Se trata, en suma, de un texto de ruptura, un desvío o rapto lírico que marca una diferencia radical dentro de la trayectoria poética del autor; su excepcionalidad recae, en primer lugar, en la adopción de una versificación libre, fruto quizás de la lectura de los poetas norteamericanos Carl Sandburg y Langston Hughes, citados con deferencia a lo largo de sus páginas; y en segundo lugar, en la naturaleza limítrofe e inclasificable de sus contenidos en los que, a través de pasajes de tono narrativo, múltiples registros e ilustraciones, se aventura una insólita experiencia lectora basada en la combinación de texto e imágenes. Estas abren un cauce interpretativo que tensa y excede los límites del verso pues completan la significación enunciativa al margen de los contenidos estrictamente textuales. Por tanto, si Portogalo reproduce aquí la retórica exaltada y militante de la poesía social, y sigue pivotando sobre la temática del arrabal y la explotación de la clase proletaria, su carga dinamitadora logra fracturar, sin caer en la liviandad vanguardista, las zonas de confort del lenguaje poético al uso. Aquí, con tono agresivo e incriminatorio y liberada del patrón formal posmodernista de *Tregua*, la poesía de *Tumulto* vocifera. Como señala Pablo Anania, es un conjunto poético de violencia extrema en que no es Portogalo el que habla, sino su propia época que se cuestiona a sí misma (2001: 8). Se trata, en suma, de un libro abiertamente político, narrativo y blasfemo cuya fuerza de detonación es tal que, según Alzari, supone un segundo comienzo en la carrera

³⁶¹ En *Poemas (1933-1955)*, antología elaborada por propio autor, no se incluye ningún poema de *Tumulto*.

literaria de su autor³⁶² (Portogalo, 2012: 7). En palabras de Chirom, un “libro maldito”, un artefacto inasumible en la época en que se escribe, objeto de escándalo y víctima de censura, un libro del que “todos conocen su nombre pero que pocos han leído” (2001: 5):

Tumulto fue el segundo de los libros de Portogalo, pero es tan grande la brecha que lo separa de *Tregua*, tan desmesurado el modo en que divergen sus formas y sus intenciones, que es difícil resaltar algún tipo de continuidad. (...) *Tregua* es un libro de poesía. *Tumulto*, en cambio, no. O no del todo. O no convencionalmente. Una sinuosa línea iconoclasta lo recorre, lo tensa, lo mueve de continuo hacia las fronteras de lo que en su época se entendía por poesía. Aparece la urgente (y clara) prosa narrativa, la propaganda, la puteada, el discurso directo, etc. Su calibre es el de un portentoso cañón que dispara a diestra y siniestra. (Alzari, 2012: 7-8)

En *Tumulto*, se fragua la escritura de un francotirador requerida por el entramado político-social de los años treinta y su mecha, de rápida combustión, carga contra todas las instituciones: la eclesiástica, la política, la burguesa, la militar e, incluso, la poética. “Yo tengo una bomba, un fusil, una ametralladora. Y una muchacha del pueblo con un pañuelo rojo en la cabeza” (2012: 78), advierte el poeta en su gesto de acometida. La métrica desencadenada y de énfasis coloquial, los versos anchos y sin rima, componen una poesía que, al igual que la década del treinta, se muestra traumatizada y en revulsión contra sí misma: “Disculpadme, compañeros poetas, este cartel sin Poesía. / Pero hay hambre en el mundo, hambre en las bocas del mundo. Y yo tengo un par de gritos violentos y unas ganas tremendas de vivir” (2012: 81). Tal componente temperamental se mantiene en las veinticinco piezas de la composición, cuyo lance poético mancomuna al poeta con “los pobres diablos que son los de mi sangre” (2012: 25) y por los que, así como

³⁶² *Tumulto* pareciera fruto de un rapto poético pues su carácter beligerante desaparece de sus siguientes obras, donde retornará al verso medido y al molde convencional empleado en *Tregua*. Si bien mantiene el enfoque social como lugar de enunciación, en sus siguientes poemarios el yo lírico se desplaza hacia un ángulo más melodioso y conciliador.

hizo su primo F. Gualtieri algunos años atrás, se clama venganza ante los poderosos. La fisionomía citadina dibujada por Portogalo encarna este enfrentamiento, quedando fragmentada en dos zonas de antagonismo, tal y como se percibe en “Un poema a las seis de la mañana”, donde la “ciudad de las grandes riquezas” se opone a la de “las grandes miserias” (2012: 63). El espacio urbano ocupa el centro de un escenario poético polarizado: el barrio y sus canillitas, prostitutas y trabajadores, en un frente; las anchas avenidas y los “grandes chantajistas, gerentes de banco y Presidentes de Asociaciones Patrióticas”, en el otro (2012: 63). Ante la ceguera de Jorge Luis Borges que “cantó las orillas de Villa Ortuzar pero no vio el incendio del centro de Villa Ortuzar” (2001: 86) o la “del pobre Carriego que se fue sin sospechar estas cosas magníficas” (2012: 101), “el poeta de la luz” descubre el cuadro violento de las “pitadas terribles de las fábricas”, las “chimeneas vomitando humo” y “el olor hediondo de las verduras podridas” (2012: 101). Su foco poético satura los espacios en sombra, los resortes de la ciudad criolla saltan por los aires y el espacio liminal de la ciudad proletaria e inmigrante se ilumina en este documento vivo y patético de una época infame.

3.7 EPÍLOGO (II)

Concluidas las respectivas reflexiones en torno a las escrituras migrantes, a través de las que se han puesto en foco cinco autorías ítalo-criollas y se ha indagado en la irrupción de los recién llegados en las letras argentinas entre 1920 y 1930, se dará paso aquí a la compilación de las ideas principales que se han derivado de esta investigación, concernientes al papel cultural de estos nuevos actores sociales y a las peculiaridades de la constelación literaria en que se integran.

- a) El rastreo y el determinante hallazgo de cinco autorías de origen inmigrante, excéntricas en cuanto instaladas en las afueras de los recintos institucionales aunque alineadas en un mismo horizonte cultural, han posibilitado el rescate y la puesta en valor de un conjunto de textos extraviados por la crítica y la comunidad académica. Frente a obras como *La casa por dentro* o *Poeta en la ciudad*, particularmente felices desde el punto de vista literario, los libelos anarquistas de Fernando Gualtieri se sitúan en un escalafón inferior con respecto a sus contemporáneas. Sin embargo, a pesar de las disparidades relativas a los logros artísticos de las obras que conforman el corpus en análisis, todas despuntan por la información testimonial que de ellas se desprende. Son páginas en las que pueden leerse los tanteos literarios de los recién llegados, los italianos que han sobrevivido a la aventura oceánica y se instalan en los jóvenes arrabales porteños en una época de drásticas transformaciones en el país. De los cinco nombres del elenco, dos de ellos, el de Roberto Mariani y José

Portogalo, detentan una popularidad mayor y sus obras logran congregarse a un número más cuantioso de lectores a lo largo de las siguientes décadas. Con relación a ellos, esta investigación aporta un nuevo encuadre pues, al observar sus piezas literarias, privilegia su condición migrante pasada por alto en la mayoría de estudios que se les dedican. De este modo, el abordaje que aquí se propone parte del cuestionamiento de las miradas sesgadas de la crítica y ambiciona una redefinición de sus figuras: en el caso de Roberto Mariani, se ha insistido en su papel como retratista, no solo de la clase media porteña, sino también de la ciudad del inmigrante, en su novela más desconocida *La cruz nuestra de cada día*; y en el caso de José Portogalo como eslabón imprescindible de la cadena de escrituras urbanas con su controvertido poemario *Tumulto*.

- b) De la aproximación a cada autor se han ido extrayendo concomitancias, cruces y zonas de encuentro que hacen posible su inclusión, en cuanto voces originales y cercanas dentro de una inédita constelación de escrituras migrantes. Sin pretender delimitar un recinto cerrado o conferir a los textos un carácter programático, ya que no existen documentos que permitan emparentarlos de manera tan estrecha, la creación de un continente literario para estos cinco autores en extravío resulta útil como vía para visibilizar al conjunto y poner de relieve su origen inmigrante. Si bien no existen documentos que demuestren su conciencia de pertenencia a un grupo, esta investigación reconstruye los numerosos puentes que constatan su alineación: el origen italiano y el éxodo temprano, la categoría social a la que pertenecen, la aciaga suerte literaria, sus trayectorias en órbita

alrededor de Boedo y la dimensión urbana de sus obras. La adopción de tal orden clasificador responde al interés por resaltar las convergencias entre las autorías de dicho elenco, remarcar sus continuidades y el entronque de sus obras en un mismo linaje. Esta constelación, no exhaustiva y en la que podrían tener cabida otras voces, sirve para trazar una zona de afinidad e iluminar aquellos territorios en sombra donde dialogan, con gran vitalidad, algunos miembros de la joven comunidad ítalo-criolla, integrados plenamente en el campo literario argentino, como demuestran los lazos de amistad, mecenazgo y militancia o los gestos de complicidad, admiración y simpatía que se dan con frecuencia entre ellos y otros intelectuales de la época.

- c) Tras reconstruir los nexos instaurados entre las cinco autorías, y una vez identificados sus respectivos anclajes en el interior del campo literario porteño, resulta natural inferir su inscripción como piezas determinantes del marco intelectual que les es coetáneo. Queda así constatado su papel como nuevos agentes culturales integrados en el medio local, donde su obra, si bien de vida efímera y producida en la marginalidad, tiene una fluida circulación entre los miembros de colectivos literarios afines. A pesar de la prematura muerte de Juan Palazzo o Gustavo Riccio, resulta relevante la productividad artística del colectivo que da lugar, en el arco de pocos años, a un nutrido corpus de obras. De su lectura, se releva una complejidad mayor del panorama artístico de la década del veinte y de los primeros años treinta gracias al despliegue de nuevos lugares de enunciación y frentes en contienda. Su circunstancia de textos raros, discordantes con respecto a las

dicotomías homogeneizadoras, ilumina la fecundidad artística de los márgenes, de aquellas zonas alternativas a Boedo y Florida que han sido poco transitadas por la crítica. Son, en suma, aportaciones que contribuyen a marcar una fractura con respecto a la tradición literaria que las precede, testimonios impescindibles para una meticolosa comprensión de la incidencia cultural del proceso migratorio de signo urbano en la Argentina.

- d) Además de aportar conocimiento sobre otras discursividades que atraviesan los proliferantes circuitos culturales argentinos en los años señalados, el catálogo de obras elegidas es indicador de la irrefrenable pujanza de los hijos de la inmigración en los recintos artísticos bonaerenses. De los barcos atestados de italianos que atracan en las costas americanas en los años de entresiglos, proceden los cinco autores que, en la década del veinte, le disputan a los sectores tradicionales su protagonismo en el terreno de la creación literaria. A la tematización del inmigrante y del hábitat del arrabal habitual en la época, se corresponde el gesto de apropiación de una voz por parte de narradores y poetas de origen extranjero, que buscan investirse de autoridad intelectual en un contexto de reordenación de las jerarquías tradicionales. Los hijos de la inmigración europea comienzan, como ya señalara Sarlo (1988: 17), a ocupar un lugar en el campo de la cultura y de las profesiones liberales. Tal incursión en la red cultural del país de destino representa una entre las distintas formas de acceso del inmigrante italiano al plano histórico de la nación a partir del triunfo del radicalismo en 1916. Su papel en la vida política del país explica, en parte, su conquista autoral, que representa, a su vez, otro medio de

visibilización pública, pues constituye un conducto a través del cual participar en los debates que convulsionan la nación e insinúan el cambio de paradigma que en ella está teniendo lugar. Basta pensar en la denuncia de los presidios australes de Gualtieri, las escenografías luctuosas de Palazzo, los recorridos por la ciudad gringa de Riccio, los paisajes interiores de Mariani o la poesía beligerante de Portogalo. Es en el anclaje presente de estos textos, en sus retratos inminentes del conventillo o la ciudad proletaria, donde radica su fuerza de resistencia, capaz de alterar la versión oficial detentada por los poderes hegemónicos.

- e) Otra constatación que se deriva de la lectura de las escrituras migrantes es la conciencia nacional de los autores, convertidos a la “argentinidad” de manera acelerada y desprendidos de toda nostalgia hacia su pasado europeo. Si por una parte, el ejercicio literario se forja como espacio de identidad y visibilización de la comunidad marginal a la que pertenecen, por otra, es expresión de la lucha por arraigarse, por encontrar un amarre en la sociedad que los ha acogido. Son textos que, si bien condicionados en su origen por la marca de extranjería y la difusa procedencia de sus autores, tienden, en su conjunto, hacia su implantación en el presente porteño; el gesto escritural supone, por tanto, un segundo desembarco en la nación de destino. La identidad de sus autores, en tránsito hacia una completa argentinización, hace explícitos los programas de conversión nacional consensuados por las élites durante los años del Centenario: por ello, en casos como el de Gualtieri, las composiciones en dialecto calabrés son menos frecuentes que aquellas en que se adoptan fórmulas locales, como las

payadas anarquistas, ajenas a su tradición originaria. Algo similar se da en los poemas de Riccio: el elogio a los albañiles italianos no pierde de vista su rol como constructores de la ciudad, en tanto que “gringos”, es decir, italianos de Argentina. Asimismo, la adopción del español como lengua literaria, su participación en los debates nacionales y su atención a la ciudad que habitan constituyen otros síntomas de tal apego a la *patria nuova*. Escribir sobre el inmigrante, adoptarlo como protagonista de los textos e inscribirlo en el escenario porteño dentro de los marcos de la ficción significa legitimar la propia presencia en el tejido comunitario. Cuando Roberto Mariani o Gustavo Riccio, en su original construcción de las imágenes del suburbio, incorporan la figura del inmigrante como elemento idiosincrásico, abren un espacio para forjar sus propios estereotipos en un ejercicio de autorrepresentación. El movimiento hacia la argentinización es palpable en el conjunto de sus textos, tal y como apunta su anclaje en el presente del conventillo y la contemporaneidad, que descartan cualquier reminiscencia del país de origen y excluyen reclamos nostálgicos a la *patria lontana* o alusiones a su presente fascista. El migrante ítalo-criollo de la década del veinte no arma su discurso como un largo lamento del desarraigo, no opera desde la nostalgia ni coquetea con el tópico del paraíso perdido; por el contrario, celebra el entorno americano y conceptualiza el tiempo como un presente en devenir.

- f) Al ocupar la ciudad el nuevo centro de la poesía argentina de principios de siglo y aglutinar las miradas del conjunto de artistas e intelectuales, se multiplican las versiones posibles de Buenos Aires. Las escrituras de los

inmigrantes italianos participan también en tal poética urbana en gestación: así la escenografía funesta de Juan Palazzo, el suburbio gringo de Gustavo Riccio, el arrabal intimista de Roberto Mariani o la ciudad aérea y proletaria de José Portogalo. El lector se topa entonces con construcciones que proponen un lugar inédito en la edificación literaria de la urbe, pues enuncian desde un tiempo acrónico, desconocedor del arquetipo ideal de la “gran aldea” previa a la modernización que se desenvolvía desde 1880. Los hijos de la inmigración, ajenos a esa etapa de premodernidad argentina, participan en los cambios que afectan al paradigma urbano: son protagonistas, directos e indirectos, de la polémica del suburbio ya que, además de ser objeto de encendidos debates por su condición de habitantes del arrabal, contribuyen a través de la escritura a su maduración como nuevo espacio literario; si hay una Buenos Aires moderna inventada por la vanguardia, una pretérita y amable evocada en los primeros poemarios de Borges, otra criolla y defensiva que los nacionalistas intentan preservar de las invasiones cosmopolitas, y cada una de ellas representa un lugar de acomodo para sus teóricos, emergen también, de las letras argentinas, los contornos del suburbio gringo, edificado como lugar en que los hijos porteños de los inmigrantes tienen cabida. Esta emergencia colectiva por definir la identidad de Buenos Aires ilumina la ciudad como objeto de disputa: sus parcelas son reñidas por los varios grupos en contienda y, al igual que la lengua, amenazada por el desembarco de los dialectos y las jergas rurales, la ciudad es avasallada por los símbolos extranjeros —en el caso italiano, por las estatuas conmemorativas de Giuseppe Mazzini o Giuseppe Garibaldi, o por barrios semi-independientes como La Boca o La

Pequeña Calabria, lindera con Belgrano—. Fijar las formas de la ciudad, dibujar sus fronteras o estipular sus orígenes significa consensuar los límites entre lo propio y lo ajeno, actualizar el tradicional binomio sarmentino, consensuando así un proyecto de nación. En tal contexto, la escritura se ansía como otra vía para la apropiación del espacio: escribir la ciudad significa, por tanto, inscribirse en ella, imponer el dominio del hombre sobre el territorio. En palabras de Sarlo, “nombrar una ciudad implica garantizar un *locus*” (2009: 148). En este sentido, la representación de la ciudad habitada permite a los inmigrantes conquistar un lugar de mayor visibilidad en la misma, a través del que aspiran no a la emancipación sino a ser reconocidos como una parte más dentro del conjunto urbano criollo.

- g) El último rasgo que puede inferirse de las obras en rescate concierne justamente a la tendencia a la autorreferencialidad recurrente en todas ellas. Son escrituras enraizadas en un yo atravesado por la experiencia personal y, por tanto, las formas que se despliegan en sus respectivas piezas literarias suelen corresponder, de manera más o menos fiel según cada caso, con las vivencias de sus autores. En la mayoría de ellas, es mínima la distancia entre el yo ficcional y el yo autoral: ambos aparecen alineados en un movimiento de mutua reciprocidad. Basta pensar en las descripciones con visos mortuorios de Palazzo, en los nomadismos del yo lírico en los poemas de Riccio o en las vivencias aciagas en las narraciones de Mariani. La construcción literaria de imágenes especulares subyace, por tanto, como mecanismo común en todas ellas, donde quien escribe es víctima, en todos

los casos, de la marginación que le impone su condición de recién llegado y, por consiguiente, su incierta nacionalidad. Frente a la marca de extranjería que se desprende de sus apellidos italianos, el inmigrante se amarra al suelo argentino a través del ejercicio literario, enuncia desde el presente más inmediato y se ciñe, sin vacilación, a la realidad circundante.

3.8 CONCLUSIONI (II)

Concluse le riflessioni riguardo alle scritture migranti, attraverso le quali si si è indagato circa l'irruzione dei nuovi arrivati nel campo letterario argentino tra il 1920 e il 1930, si procederà qui alla raccolta delle idee principali derivate da questa ricerca, concernenti il ruolo culturale di questi nuovi attori sociali e le peculiarità della costellazione letteraria nella quale si integrano.

- a) Il determinante ritrovamento di cinque autori di origine immigrante, eccentrici in quanto installati al di fuori dei recinti istituzionali benché allineati ad uno stesso orizzonte culturale, hanno reso possibile il riscatto e la valorizzazione di un insieme di testi esclusi dalla critica e la comunità accademica. Di fronte ad opere quali *La casa por dentro* o *Poeta en la ciudad*, di ottimo risultato dal punto di vista letterario, i *pamphlet* anarchici di Fernando Gualtieri si situano ad uno stadio inferiore rispetto ai suoi contemporanei. Tuttavia, nonostante le disparità relative agli esiti artistici delle opere che conformano il corpus in analisi, ognuna di esse spicca per le testimonianze che da esse trasudano. Sono pagine nelle quali possono essere letti i tentativi letterari dei nuovi arrivati, gli italiani che sono sopravvissuti all'avventura oceanica e che si installano nei nuovi sobborghi portegni in un'epoca di drastiche trasformazioni nel paese. Dei cinque nomi dell'elenco, due di essi, quello di Roberto Mariani e José Portogalo, detengono una popolarità maggiore e le loro opere riescono a raccogliere un numero ancor più notevole di lettori durante le successive decadi. In relazione a ciò, questa ricerca apporta un nuovo inquadramento giacché,

osservando le loro opere letterarie, privilegia la loro condizione migrante passata in secondo piano nella maggioranza degli studi a loro dedicati. In questo modo, l'approccio che qui si propone parte dalla messa in questione degli sguardi della critica ed aspira ad una ridefinizione delle sue figure: nel caso di Roberto Mariani, si è insistito sul suo ruolo di ritrattista, non solo della classe media portegna, ma anche della città dell'immigrante, nel suo romanzo meno conosciuto *La cruz nuestra de cada día*; e nel caso di Josè Portogalo si è fatto leva come anello imprescindibile della catena di scritture urbane, sul suo controverso libro di poesie *Tumulto*.

- b) Dall'avvicinamento ad ogni autore si sono estratte concomitanze, incroci e zone di incontro che rendono possibile la sua inclusione, in quanto voci originali e vicine dentro un'inedita costellazione di scritture migranti. Senza pretendere di delimitare un recinto chiuso o conferire ai testi un carattere programmatico, visto che non esistono documenti che permettono di relazionarli in maniera così stretta, la creazione di un continente letterario per questi cinque autori "smarriti" risulta utile come via per rendere visibile l'insieme e porre in rilievo la loro origine immigrante. Anche se non esistono documenti che dimostrino la loro consapevolezza di appartenenza ad un gruppo, questa ricerca ricostruisce i numerosi ponti che constatano il loro allineamento: l'origine italiana e l'esodo precoce, la categoria sociale alla quale appartengono, la sciagurata sorte letteraria, le loro traiettorie in orbita intorno a Boedo e la dimensione urbana delle loro opere. L'adozione di tale ordine classificatore risponde all'interesse di risaltare le convergenze tra gli autori del suddetto elenco, rimarcare le loro continuità e collegare le

loro opere in uno stesso lignaggio. Questa costellazione, non esaustiva e nella quale potrebbero entrare altre voci, serve per tracciare una zona di affinità e mettere in luce quei territori in ombra nei quali dialogano, con gran vitalità, alcuni membri della giovane comunità italo-creola, integrati pienamente nel campo letterario argentino, come dimostrano i legami di amicizia, mecenatismo e militanza o i gesti di complicità, ammirazione e simpatia che si verificano con frequenza tra loro ed altri intellettuali dell'epoca.

- c) Oltre a ricostruire i nessi instaurati tra i cinque autori, ed una volta identificati i loro rispettivi insediamenti all'interno del campo letterario portegno, risulta naturale inferire la loro iscrizione come opere determinanti del quadro intellettuale dell'epoca. Si può così constatare il loro ruolo come nuovi agenti culturali integrati al mezzo locale, in cui la loro opera, anche se di vita effimera e prodotta in contesti marginali, possiede una fluida circolazione tra i membri dei collettivi letterari affini. Nonostante la prematura morte di Juan Palazzo o Gustavo Riccio, risulta rilevante la produttività artistica del collettivo che dà origine, nell'arco di pochi anni, a un nutrito corpus di opere. Dalla loro lettura, si rileva una complessità maggiore del panorama artistico del decennio del venti e dei primi anni trenta grazie alla diffusione di nuovi luoghi di enunciazione e fronti di contesa. La stranezza dei loro testi, discordanti rispetto alle dicotomie omogeneizzatrici, svela quella che è la fecondità artistica di quelle zone alternative a Boedo e Florida che furono poco transitate dalla critica. Sono, in definitiva, contributi che aiutano a marcare una frattura rispetto alla

tradizione letteraria che precede loro, testimonianze imprescindibili per una meticolosa comprensione dell'incidenza culturale del processo migratorio urbano in Argentina.

d) Oltre ad apportare conoscenza riguardo altre voci che attraversano i proliferanti circuiti culturali argentini negli anni segnalati, il catalogo di opere scelte è indice dell'irrefrenabile spinta dei figli dell'immigrazione nei recinti artistici bonaerensi. Dalle navi affollate di italiani che attraccano sulle coste americane negli anni a cavallo tra i due secoli, procedono i cinque autori che, nel decennio del venti, disputano ai settori tradizionali il loro protagonismo nel terreno della creazione letteraria. Alla tematizzazione dell'immigrante e dell'*habitat* del sobborgo abituale dell'epoca, corrisponde il gesto di appropriazione di una voce da parte di narratori e poeti di origine straniera, che cercano di investirsi di autorità intellettuale in un contesto di riordinamento delle gerarchie tradizionali. I figli dell'immigrazione europea iniziano, come già è stato segnalato da Sarlo (1988: 17), ad occupare un luogo nel campo della cultura e delle professioni liberali. Tale incursione nella rete culturale del paese di destinazione rappresenta una tra le distinte forme di accesso dell'immigrante italiano al piano storico della nazione a partire dal trionfo del radicalismo nel 1916. Il suo ruolo nella vita politica del paese spiega, in parte, la sua conquista autoriale, che rappresenta, a sua volta, un altro mezzo di visibilità pubblica, giacché costituisce un condotto attraverso il quale partecipare ai dibattiti che agitano la nazione ed insinuano il cambiamento di paradigma che in essa sta avendo luogo. Basta pensare alla denuncia dei presidi australi di

Gualtieri, le scenografie luttuose di Palazzo, i percorsi nella città *gringa* di Riccio, i paesaggi dell'interno di Mariani o la poesia belligerante di Portogalo. È nell'attualità in questi testi, nei loro ritratti imminenti dei sobborghi o della città proletaria, dove radica la loro forza di resistenza, capace di alterare la versione ufficiale detenuta dai poteri egemonici

- e) Un'altra constatazione che si evince dalla lettura delle scritture migranti è la consapevolezza nazionale degli autori, convertiti all'"argentinà" in maniera accelerata e sganciati da qualsiasi tipo di nostalgia verso il loro passato europeo. Se da una parte, l'esercizio letterario si forgia come spazio di identità e visibilità della comunità marginale alla quale appartengono, dall'altra, è espressione della lotta per radicarsi, per trovare un ormeggio nella società che ha accolto loro. Sono testi che, anche se condizionati in origine dal marchio dell'essere stranieri e dalla vaga procedenza dei loro autori, tendono, nel loro insieme, verso la loro impiantazione nel presente portegno; il gesto della scrittura suppone, dunque, un secondo sbarco nella nazione di destinazione. L'identità dei loro autori, in transito verso una completa argentinizzazione, rende espliciti i programmi di conversione nazionale promossi dalle *élites* durante gli anni del *Centenario*: per questo, in casi come quello di Gualtieri, le composizioni in dialetto calabrese sono meno frequenti di quelle in cui si adottano formule locali, come le *payadas* anarchiche, estranee alla loro tradizione originaria. Qualcosa di simile accade nei poemi di Riccio: l'elogio ai muratori italiani non perde di vista il loro ruolo di costruttori della città ed allo stesso tempo di *gringos*, vale a dire, italiani dell'Argentina. Analogamente, l'adozione dello spagnolo come

lingua letteraria, la loro partecipazione ai dibattiti nazionali e la loro attenzione alla città in cui abitano costituiscono altri sintomi di questo appoggio alla patria nuova. Scrivere sull'immigrante, adottarlo come protagonista dei testi ed iscriverlo nello scenario portegno dentro gli ambiti della finzione significa legittimare la sua presenza nel tessuto comunitario. Quando Roberto Mariani o Gustavo Riccio, nella loro originale costruzione delle immagini del suburbio, incorporano la figura dell'immigrante come elemento idiosincratico, aprono uno spazio per forgiare i loro propri stereotipi in un esercizio di autorappresentazione. Il movimento verso l'argentinizzazione è palpabile nell'insieme dei loro testi, proprio come indica il loro ancoraggio al presente del sobborgo ed alla contemporaneità, che scartano qualsiasi reminiscenza del paese di origine ed escludono reclami nostalgici alla patria lontana o allusioni al suo presente fascista. Il migrante italo-creolo del decennio del venti non erige le proprie argomentazioni come un largo lamento dello sradicamento, non opera con nostalgia né amoreggia con il topico del paradiso perduto; al contrario, celebra l'ambiente americano e concettualizza il tempo come un presente in evoluzione.

- f) All'occupare la città il nuovo centro della poesia argentina di inizio secolo ed agglutinando gli sguardi dell'insieme di artisti ed intellettuali, si moltiplicano le versioni possibili di Buenos Aires. Anche gli scritti degli immigranti italiani partecipano a tale poetica urbana in gestazione: la scenografia funesta di Juan Palazzo, il suburbio *gringo* di Gustavo Riccio, il sobborgo intimista di Roberto Mariani o la città aerea e proletaria di José

Portogalo. Il lettore si scontra dunque con costruzioni che propongono un luogo inedito nell'edificazione letteraria della urbe, dato che enunciano a partire da un tempo acronico, ignaro dell'archetipo ideale della *gran aldea* precedente alla modernizzazione che si sviluppava dal 1880. I figli dell'immigrazione, estranei a quella tappa di pre-modernità argentina, partecipano a cambiamenti che influenzano il paradigma urbano: sono protagonisti, diretti e indiretti, della polemica del suburbio visto che, oltre ad essere oggetto di accesi dibattiti a causa della loro condizione di abitanti del sobborgo, contribuiscono attraverso la scrittura alla sua maturazione come nuovo spazio letterario; se esiste una Buenos Aires moderna inventata dall'avanguardia, una remota ed amabile evocata nei primi libri di poesie di Borges, un'altra creola e difensiva che i nazionalisti cercano di preservare dalle invasioni cosmopolite ed ognuna di esse rappresenta un luogo di conforto per i suoi teorici, emergono anche, dalle lettere argentine, i contorni del suburbio *gringo*, edificato come luogo in cui rientrano i figli portegni degli immigranti. Quest'emergenza collettiva di definire l'identità di Buenos Aires rende la città oggetto di disputa: i suoi appezzamenti sono contesi fra i vari gruppi in competizione e, così come con la lingua minacciata dallo sbarco dei dialetti e da gerghi rurali, la città è perseguitata dai simboli stranieri —nel caso italiano, dalle statue commemorative di Giuseppe Mazzini o Giuseppe Garibaldi, o dai quartieri semi-indipendenti come La Boca o La piccola Calabria, confinante con Belgrano. Fissare le forme della città, disegnare le sue frontiere o stipulare le sue origini significa raggiungere il consenso sui limiti tra ciò che è proprio e ciò che è estraneo, attualizzare il tradizionale binomio sarmentino, dando il via libera

ad un progetto di nazione. In questo contesto, la scrittura aspira ad identificarsi come altra via per l'appropriazione dello spazio: scrivere la città significa, pertanto, iscriversi in essa, imporre il dominio dell'uomo sul territorio. Con parole di Sarlo, "Nominare una città implica garantire un locus" (2009: 148). In questo senso, la rappresentazione della città abitata permette agli immigranti di conquistare un luogo di maggior visibilità in essa, attraverso del quale aspirano non tanto all'emancipazione ma ad essere riconosciuti come una parte in più dentro dell'insieme urbano creolo.

- g) L'ultimo tratto che si può inferire dalle opere riscattate concerne proprio la tendenza alla autoreferenzialità ricorrente in ciascuna di esse. Sono scritture radicate in un io attraversato dall'esperienza personale e, quindi, le forme che si dispiegano nelle loro rispettive opere letterarie sono solite corrispondere, in maniera più o meno fedele secondo i casi, al vissuto degli autori. Nella maggior parte di esse è minima la distanza tra l'io della finzione e l'io dell'autore. Basti pensare nelle descrizioni con i visi mortuari di Palazzo, nei nomadismi dell'io lirico nei poemi di Riccio o nelle esperienze nefaste nelle narrazioni di Mariani. La costruzione letteraria di immagini speculari soggiace, pertanto, come meccanismo comune ad ognuna di esse, nelle quali chi scrive è vittima, in ogni caso, dell'emarginazione che gli impone la sua condizione di nuovo arrivato e, di conseguenza, la sua incerta nazionalità. Di fronte al marchio di straniero che trapela dai cognomi italiani, l'immigrante si incatena al suolo argentino attraverso l'esercizio letterario, enuncia dal presente più immediato e si cinge, senza vacillazioni, alla realtà circostante.

**4. VIAJES DE IDA Y VUELTA:
LAS COMITIVAS FASCISTAS EN ULTRAMAR**

4.1 CINCO ILUSTRES VISITANTES

*Gli intellettuali sono i 'commessi' del gruppo dominante
per l'esercizio delle funzioni subalterne
dell'egemonia sociale e del governo politico.*

Antonio Gramsci

En esta tercera parte, dedicada a reconstruir las travesías trasatlánticas de cinco escritores italianos consagrados bajo el régimen de Benito Mussolini, termina el curso de esta investigación. Las siguientes páginas, dejando a un lado la cuestión de las representaciones del inmigrante en la literatura argentina y el hallazgo de las cinco autorías ítalo-criollas, abren un tercer ángulo de observación para indagar en otro episodio en que la presencia italiana desempeña un papel crucial en la conformación del debate intelectual en la República Argentina durante el primer tercio del siglo xx. Se trata, en esta ocasión, del impacto cultural y político que provocan los sucesivos desembarcos en Buenos Aires de cinco ilustres visitantes —Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli, Giuseppe Ungaretti y Mario Puccini— en el arco temporal comprendido entre los años de 1926 y 1936. El estudio específico de cada *tourné* conforma el cauce a partir del cual se aportan nuevos datos relativos a los cambios del panorama intelectual argentino en la mudanza de década y a la cada vez más exacerbada pugna de sus representantes en los primeros años treinta, dando cuenta así de la

politización de la agenda cultural local, incrementada por la contienda entre fascistas y antifascistas. Y es que las comitivas trasatlánticas de los cinco escritores italianos inauguran un lugar privilegiado para identificar otras vías de infiltración del mensaje fascista en América del Sur y para aventurar un balance relativo a su efectivo arraigo en el contexto argentino. La exploración de cada episodio, llevada a cabo a partir de los datos recabados en las notas de prensa de la época, tiene como punto de partida la reconstrucción de los respectivos calendarios de viaje e incluye el escrutinio de las distintas conferencias ofrecidas por los escritores invitados, la valoración de las reacciones que se dan entre el público de ultramar y, por último, las impresiones del viajero sobre el país anfitrión incluidas en sus bitácoras de viaje. Los respectivos casos en estudio se cierran con unas consideraciones finales en las que se especifican las repercusiones de cada una de las visitas, atendiendo a su dimensión tanto ideológica como artística.

4.1.1 La hora de la espada

Entre la primera visita de F.T. Marinetti en junio de 1926 y su segundo desembarco junto a Giuseppe Ungaretti y Mario Puccini con ocasión de la celebración del XIV Congreso Internacional de los PEN Club, median diez concurridos años en que se producen, dentro del contexto nacional, cambios sustanciales. Los argentinos asisten al derrocamiento de la ya endeble República Radical (1916-1930) a la que sucede, de manera forzosa, la llamada República Conservadora (1930-1943), bajo cuyo gobierno se pone en marcha una reordenación global de los mapas político-culturales, disponiéndose las fuerzas

sociales en un nuevo orden. El día 6 de septiembre de 1930, en que se lleva a cabo el levantamiento militar encabezado por José Félix Uriburu contra la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen (1928-1930), supone el comienzo de la Década Infame y el fin de una etapa de relativa paz social y bonanza económica³⁶³. Como apunta J.L. Romero, las consecuencias económicas acarreadas por el *crack* del '29, sumadas a los movimientos conspirativos encabezados por el ministro de guerra Agustín P. Justo para devolver el control de la nación a las minorías tradicionales, terminan por abatir a un estupefacto Yrigoyen; este, si bien mantiene la simpatía popular en su última presidencia, pasará a la historia como un dirigente “anacrónico”, cuya gestión política no logra asimilar la nueva realidad argentina, heterogénea desde el punto de vista de su composición étnica y cambiante en la organización de sus dispositivos de poder³⁶⁴. Con el repliegue del radicalismo, el poder gubernamental que había sido conquistado por las clases medias vuelve a manos de las élites, que gobiernan bajo el signo del conservadurismo y del “fraude patriótico”³⁶⁵ hasta el Golpe de Estado del 4 de junio de 1943. La República Imposible —tal y como la denomina Halperin Donghi (2004)— es instaurada por Uriburu y continuada, primero, por Agustín P. Justo, que llega a la presidencia en 1932 y, a partir de 1938, por Roberto M. Ortiz, ambos ministros durante el gobierno de Marcelo T. Alvear (1922-1928). Durante sus mandatos, van a ser frecuentes los casos de represión de los conflictos obreros, la censura de los

³⁶³ José Luis Torres bautiza el periodo que va desde el 6 de septiembre de 1930 hasta el 4 de junio 1943 como Década Infame, que marca el inicio de la era de los golpes militares en la vida constitucional argentina. El periodo es conocido también como la “restauración oligárquica” o “restauración conservadora” (Egger Brass, 2011: 455).

³⁶⁴ Así lo expresa José Luis Romero en su *Breve historia de la Argentina*: “Ya en su primer gobierno Yrigoyen se había comportado como un político anacrónico; hombre del pasado, pensaba en una Argentina que ya no existía, la vieja Argentina criolla de Alsina y de Alem. Pero su triunfo mismo, había demostrado que el país avanzaba velozmente merced a la integración de los grupos marginales criollos con los de origen inmigratorio. Y frente a ese conglomerado, Yrigoyen no pudo modificar sus esquemas mentales ni diseñar una nueva política” (2013: 137).

³⁶⁵ Se trata de una expresión utilizada por los conservadores bonaerenses. Véase Cantón (1972).

medios y la formación de fuerzas paramilitares como la Legión Cívica o la Sección Especial de Policía³⁶⁶. Es este el trasfondo político en que se producen la persecución de intelectuales como José Portogalo y Demetrio Urruchúa, ilustrador de *Tumulto*, la condena de dos años de prisión de Raúl González Tuñón por su poema “Las brigadas de choque”³⁶⁷ y el apartamiento de Aníbal Ponce y Ernesto Giudici de sus cargos docentes en la universidad (Binns, 2012: 35).

Dos de los fenómenos más característicos de esta época de convulsiones políticas, cuya reconstrucción minuciosa excedería por su extensión y complejidad los marcos de este trabajo³⁶⁸, tienen que ver con el cierre del país a la inmigración³⁶⁹ y con una vigorosa revitalización del discurso nacionalista criollo, indicadores ambos de la ruptura que suponen los años treinta con respecto a la década inmediatamente anterior. A partir del pacto Roca-Runciman aprobado por A. P. Justo en 1933³⁷⁰, las voces que denuncian desde los sectores de derecha y de izquierda la dependencia de impronta colonial entre la Argentina y el Reino Unido,

³⁶⁶ Mientras que la Legión Cívica se comprometía a garantizar el fraude electoral, reprimir las protestas y trabajar por “la argentinidad y el culto de la patria”, la Sección Especial de Policía se dedicaba al confinamiento de los presos sociales y de los opositores al régimen. Dentro de ella, se crea la sección “Orden Político”, entre cuyos dirigentes ha de ubicarse la figura de Leopoldo Lugones hijo, recordado como el inventor de la picana, un nuevo y atroz instrumento de tortura.

³⁶⁷ Es durante su segundo viaje a España en 1935, país al que regresará poco después como corresponsal oficial de la guerra civil, cuando se hace pública la sentencia, despertando la indignación de intelectuales como Federico García Lorca o César Vallejo. Para la reconstrucción de los viajes de Tuñón hacia Europa, sus crónicas de guerra, su amistad con los intelectuales locales o su participación en el Congreso de Escritores Antifascistas, véase la tesis doctoral de Jesús Cano Reyes: “Crónicas desde la otra orilla: escritores hispanoamericanos corresponsables de la guerra civil española” (Madrid, Universidad Complutense, 2015).

³⁶⁸ Para una lectura minuciosa de los cambios políticos que se dan entre 1930 y 1943, véase José Luis Torres (1973), T. Egger Brass (2011) y J.L. Romero (2013).

³⁶⁹ Frente al cese de la llegada de inmigrantes europeos en la década del treinta, se produce un reordenamiento de la población en el territorio nacional debido a nuevas oleadas de pobladores rurales, procedentes de las provincias del Norte y atraídas a Buenos Aires por la demanda de empleo en el sector industrial y en el sector servicios. Un proceso comparable, según Gino Germani, al ocurrido con la inmigración extranjera medio siglo antes (1979: 323).

³⁷⁰ Tras la reunión de la Commonwealth en Ottawa en 1932, en que Inglaterra firma acuerdos de prioridad sobre la compra de carnes con Australia y Canadá, reduciendo las exportaciones argentinas de un 5%, Julio A. Roca es enviado a Londres en busca de un acuerdo favorable para la nación sudamericana. El resultado de las conversaciones es la firma del pacto entre Walter Runciman y Roca, según el cual “Argentina, como contraprestación por la continuada carne argentina, ofrecía a Reino Unido concesiones comerciales y reducciones en los derechos de aduana” (Binns, 2012: 25).

ocupan un lugar cada vez más prominente en los debates intelectuales; entre ellas, por un lado, la de Arturo Jauretche que funda en 1935 junto a Raúl Scalabrini Ortiz el grupo FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina), y por el otro, desde el frente nacionalista restaurador, las de los hermanos Irazusta³⁷¹, la de monseñor Gustavo J. Franceschi³⁷² y las de los diversos “grupúsculos nacionalistas”, admiradores del “fascismo de Mussolini, en menor medida de la Alemania de Hitler y, enfervorecidamente, a partir de 1936, de la España falangista de José Antonio Primo de Rivera” (Binns, 2012: 29). En esta “era de extremos”, tal y como la definiera Eric Hobsbawm, la peculiaridad que define la coyuntura histórica argentina radica en la contienda y oposición frontal entre varios grupos, cuyos debates trascienden con frecuencia las fronteras nacionales para discutir asuntos de talla internacional. A partir de los años treinta, se reproducen en la “lejana retaguardia” rioplatense las tensiones que dividen a los países europeos, hasta el punto de quedar escindida su comunidad intelectual entre los defensores del sistema democrático y los simpatizantes de los regímenes totalitarios que toman el poder en Italia, Alemania y España (Binns, 2012). En este turbulento cuadro político, la guerra civil española representa la expresión suprema de un enfrentamiento global³⁷³. Si la mirada al otro lado del Atlántico obliga a una toma

³⁷¹ La respuesta de los hermanos Irazusta se inscribe en el marco de un texto emblemático del nacionalismo restaurador, *La Argentina y el Imperio Británico: los eslabones de una cadena, 1806-1933*, publicado en 1934. En él, se delinea una dura acusación contra los sectores liberales por su complicidad con los intereses británicos de colonización, se proclama la necesidad de una regeneración política y se expresa la urgencia de una figura redentora que salve a la nación de la pérdida de su soberanía.

³⁷² La Iglesia Católica constituye otro apoyo indispensable del nacionalismo restaurador, en el que encuentra varios pilares de convergencia, entre ellos el antiliberalismo y su odio al comunismo.

³⁷³ Así intuye el historiador británico, para el que los años treinta marcan un periodo de la historia dominado por la oposición irreconciliable de dos signos políticos, y demuestra Niall Binns con su proyecto de investigación «El impacto de la guerra civil española en la vida intelectual de Hispanoamérica» (Ministerio de Educación y Ciencia, España, 2007-2011; Ministerio de Ciencia e Innovación, 2012-2015; Ministerio de Economía y Competitividad, 2016-2018).

de postura, esta resulta igualmente apremiante en el contexto local ante las prácticas fraudulentas de los gobiernos que se suceden en la Década Infame.

4.1.2 La palabra en combate

Junto a la crisis política y económica que marca la transición de los años veinte a los treinta, se produce un brusco viraje en el rumbo de las inquietudes de los intelectuales argentinos. La euforia vanguardista declina con raras excepciones ante el incierto devenir de las potencias europeas: el fascismo, convertido en un problema de envergadura mundial, revierte en el mundo del arte donde el coqueteo con las formas y la osadía del gesto experimental dan paso a nuevos imperativos culturales (Binns, 2012). En este paisaje de compromisos urgentes, Oliverio Girondo clausura con su libro *Espantapájaros* (1932) una época de revoluciones estéticas y “el silencio poético de Borges convive con la politización de antiguos compañeros de fatigas” (Binns, 2012: 22). Junto a figuras como las de Cayetano Córdoba Iturburu y Raúl González Tuñón, que trabajan por poner la palabra poética al servicio del combate, se advierte también una notable politización del ensayo y de la narrativa (22), como demuestra la extensa bibliografía de Aníbal Ponce y títulos como el de Carlos Ibarguren, *La inquietud de esta hora* (1934), de Manuel Gálvez, *Este pueblo necesita...* (1934) o de Eduardo Mallea, *Fiesta en noviembre* (1938). La fractura ideológica que secciona a la comunidad intelectual y que es, en cierta medida, heredera del enfrentamiento entre los grupos protagonistas en los años veinte, es puesta en relación por N. Binns con la++ incursión cada vez más evidente de los escritores en la política, justificada por su reciente formación periodística y por las exigencias de la época:

“cada vez más, en los años treinta, la urgencia del presente convocaba a los escritores, los obligaba a aceptar su temporalidad y sus nuevos «deberes»” (2012: 33). Emblema de tal compromiso es el texto “El escritor de hoy frente a su tiempo”, publicado en *Sur* en 1935 con la firma de Eduardo Mallea, un autor que, no obstante sus iniciales renuencias hacia las formas de la literatura social, termina por incursionar en el terreno de lo político. En su ya clásico ensayo, donde se reanuda el debate inaugurado por los postulados de Julien Benda acerca de la “traición” del *clerc*³⁷⁴, se perfila la distinción de dos tipos de escritores: el “ensimismado” y el “comprometido”, de los cuales este último representa al sujeto imprescindible ante un escenario de incertidumbre democrática³⁷⁵. Según Mallea, la inteligencia de la década del treinta reclama al “escritor-agonista”, aquel que “participa trágicamente en el destino de su tiempo” y “realiza su obra mediante el compromiso y el riesgo de su propia existencia”, en detrimento del “escritor espectador” que, por el contrario, no franquea los límites de la experiencia artística y permanece ajeno al drama que aflige a su generación (1962: 17-20).

Dos años más tarde, en 1937, el mismo Mallea publica su *Historia de una pasión argentina*, texto que se alinea con otros títulos centrales de los años treinta. A raíz de la crisis espiritual que se cierne sobre la sociedad argentina, que clausura la década con una oleada de suicidios —entre ellos, el de Horacio

³⁷⁴ J. Benda, en su célebre libro *La trahison des clercs* (1927), lamenta la traición del intelectual moderno que, al asumir una postura política y un prisma ideológico, transgrede la regla básica de su sacerdocio pues abandona los valores eternos y universales para ocuparse de cuestiones particulares y vinculadas a la clase, el partido o la nación.

³⁷⁵ Asimismo el mexicano Alfonso Reyes, que vive en Buenos Aires como embajador plenipotenciario entre 1936 y 1938, lee sus “Notas sobre la inteligencia americana” en la inauguración de la Conversación de la Organización de Cooperación Intelectual en 1936. Con ellas, participa en el escenario de debate en que los intelectuales se ven compelidos a redefinir su papel social y en que se concreta la imagen del escritor comprometido vislumbrada por Mallea. En su escrito, Reyes reflexiona sobre la condición del intelectual americano, marcado por la experiencia histórica colonial, y defiende su rol tutelar ante una herencia cultural abandonada por los “pueblos magistrales” tras los episodios de independencia (Colombi, 2011: 122).

Quiroga en 1937, Leopoldo Lugones³⁷⁶ y Alfonsina Storni en 1938, Lisandro de la Torre en 1939—, revive el ensayo de interpretación nacional, un género con antecedentes ilustres en la tradición del país y empleado por los intelectuales como encuadre idóneo para modelar los contornos del esquivo sujeto argentino³⁷⁷. Desde sus resortes, se encaran los aspectos más espinosos de la identidad nacional en un momento en que el laboratorio cultural de los veinte deja paso a nuevos espacios de reflexión, en gran parte dominados por signos de corte revisionista que apuntan a la traición, la infamia o la falsificación³⁷⁸. Con esta búsqueda de pretensiones esencialistas, se ansía identificar al “verdadero” ser argentino, aquel capaz de encarnar las peculiaridades originarias de una nación atravesada por el conflicto y la mescolanza. Por su parte, Scalabrini Ortiz, en su célebre ensayo *El hombre que está solo y espera* (1931), elige al “Hombre de Corrientes y Esmeralda” como arquetipo del país, sin menospreciar el aporte inmigratorio en la constitución del presente nacional. La postura de Martínez Estrada difiere de la anterior con respecto al extranjero, denostado en cuanto “ser postizo aditado a la sociedad, marcado con un carácter indómito, evasivo y renitente” (1942: 318). En su *Radiografía de la Pampa* (1933), Buenos Aires se presenta como “nuestra enemiga en casa”, la ciudad que “absorbe”, “devora”, “dilapida” y “corrompe” (1942: 193-242) frente al interior rural, donde las formas originarias de la nación

³⁷⁶ El suicidio de Lugones supone, según la perspectiva sociológica de David Viñas, la muerte simbólica del escritor burgués. Después de ella, “hombre y humanismo burgueses, guiados por el horizonte del individualismo, se desploman” (1971: 80).

³⁷⁷ Como ya se ha mencionado anteriormente, esta tarea, iniciada por los exponentes del primer nacionalismo argentino, encontrará su primera manifestación orgánica en las obras de Manuel Gálvez y de Ricardo Rojas, *La restauración nacionalista* y *El Diario de Gabriel Quiroga*, ambas de 1909.

³⁷⁸ En lo que se refiera a la circulación de estos ideologemas, sería conveniente un estudio que los reagrupase y los pusiese en diálogo. Cabría ahí la distinción establecida por E. Mallea entre la Argentina sumergida y la Argentina sensible, el negativismo agresivo de E. Martínez Estrada e Ignacio Anzoátegui o la propuesta de Ramón Doll, para el cual la historia de la inteligencia argentina equivale a una sucesión de deserciones, a un permanente ejercicio de traición (Arrieta, 1958: 487).

conservan su antiguo asiento. Asimismo, para Mallea, con el que se retuerce de nuevo el binomio sarmentino civilización *versus* barbarie, la ciudad representa el lugar del progreso económico y la perversión espiritual frente al *hinterland*, una inmensidad incorrupta en que lo genuinamente argentino queda enraizado desde tiempos remotos. El autor de *Historia de una pasión argentina* (1937) retrata al inmigrante como un sujeto ciego, afincado en la Argentina visible, esa región falseada que no ofrece resistencia a las legiones de ultramar, sometida a su barbarie y, en consecuencia, atrofiada desde un punto de vista moral. Con su popular distinción entre una Argentina ostentosa y otra sumergida, Mallea describe el fracaso de los distintos gobiernos nacionales, incapaces de ofrecer a los hombres llegados de ultramar un destino, además de económico, espiritual. El de Mallea constituye quizás el más reconocible eslabón de esa cadena de textos tan recurrentes en la década del treinta, que adoptan la escritura de identidad a la manera de Sarmiento (Saravia, 1986: 37) para elaborar su ejercicio revisionista y reactivar las reticencias del primer nacionalismo argentino acerca de las consecuencias que tiene, para la argentinidad, el compuesto inmigratorio que habita en sus ciudades.

Además de las aventuras ensayísticas, otro síntoma del dinamismo cultural que define la Década Infame es el despliegue de lugares de enunciación y el compacto entramado de discursos que de ellos se desprende. Como señala Beatriz Colombi, junto al fraude electoral, la corrupción, la desocupación y la crisis económica de los años treinta, se vive “el desarrollo de una intensa vida cultural plasmada en revistas, editoriales y la conformación de grupos intelectuales, como el que se reúne en torno a la revista *Sur*” (2011: 110). El campo intelectual, prosigue la investigadora, se transforma en “un complejo arco de posiciones

ideológicas y militancias enfrentadas, que abarca el nacionalismo, antiimperialismo, socialismo, comunismo, liberalismo, catolicismo y conservadurismo” (111). Al igual que sucedía en los años veinte, los soportes periódicos devienen micro-campos en que se cristalizan las luchas que agitan a la ciudad letrada; de ahí el contexto de frenética actividad editorial en que se produce la fundación de *Sur* (1931-1991) por Victoria Ocampo y de otras iniciativas como la revista católica *Criterio*, dirigida a partir de 1930 por Enrique P. Osés y Gustavo J. Franceschi, la revista izquierdista *Claridad* (1926-1941) de Antonio Zamora o *Contra. La revista de los francotiradores* (1933), una rareza en la época por su propuesta conciliadora entre vanguardia estética y vanguardia política.

4.1.3 Mussolini y la Argentina

A las medidas adoptadas en la Argentina de Uriburu para completar el proceso de nacionalización de la masa extranjera instalada en el territorio rioplatense le corresponden, en la Italia de Mussolini, fuertes polémicas institucionales relativas al fenómeno de expatriación hacia las Américas³⁷⁹. Por lo que respecta a la comunidad italiana en Buenos Aires, Fernando Devoto explica su pronunciada pérdida de protagonismo en los primeros años treinta a partir de dos motivos concretos: “la enorme disminución del flujo de arribados y la plena integración de los hijos de los inmigrantes” (2006: 354). La sorprendente capacidad de asimilación de los contingentes europeos por parte de Argentina es destacada de forma recurrente por varios emisarios del gobierno fascista; entre

³⁷⁹ Para un comentario detallado sobre las políticas de asimilación desarrolladas en los años treinta, así como sobre la política expansionista de Mussolini hacia América Latina, remito al lector a lo expuesto en los apartados “La inmigración en cifras” y “Desde la otra orilla”, incluidos en la introducción.

ellos, el Presidente del Consejo Superior de la Emigración, Giovanni Giurati que, en una misiva oficial dirigida al Duce en 1924, expone la rápida conversión de los descendientes de italianos en “fervidi argentini”, y el escritor novecentista³⁸⁰ Massimo Bontempelli, en cuyo texto *Noi, gli Aria*, escrito tras su paso por Buenos Aires en 1933, se refrenda la eficacia de las políticas de argentinización en activo desde la década del Centenario. En los primeros años de su gobierno, el régimen fascista no logra contrarrestar a través de medidas concretas el languidecimiento de la italianidad entre sus compatriotas del otro lado del Atlántico: “Mussolini did not come into power with a coherent strategy for Italian emigrants abroad. At first, the new agenda was all talk but little action. The first battle abroad was rhetorical at home. Emigrants were supposedly the pioneers of the «New Italy», spreading fascism throughout the world” (Aliano, 2012: 25). Solamente entre 1925 y 1928, señala Marco Mugnaini, con la consolidación política del Duce y ante las elevadas cifras de familias italianas establecidas en el extranjero, se demarcan los contenidos de una titubeante política exterior, alcanzándose un vago consenso sobre el necesario restablecimiento de los vínculos entre Italia y las Américas³⁸¹:

Il governo italiano iniziò ad operare un cambiamento di rotta in materia di emigrazione, passando da una politica di tipo giolittiano, cioè propensa a facilitare l'espatrio, a una di tipo crispino, cioè più attenta a far sì che gli italiani ormai emigrati rimanessero in qualche modo legati alla madre

³⁸⁰ En el marco de esta investigación, se emplea el término novecentista en su acepción italiana para referirnos al movimiento literario iniciado por Bontempelli en 1926. Tal acepción no ha de confundirse con la española que procede del término *noucentisme* —utilizado por primera vez por Eugenio D'Ors para designar al movimiento político catalanista que tiene lugar entre 1906 y 1915— y que es utilizada a partir de 1914 para identificar el movimiento estético protagonizado por José Ortega y Gasset, José Bergamín, Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró y Ramón Gómez de la Serna, entre otros.

³⁸¹ Para ahondar en la visión de la emigración italiana como vehículo de expansión territorial y manifestación de la “prepotente vitalità espansionistica della razza”, véase Emilio Gentile (1986 y 1995). En sendos artículos, se propone reconstruir, si bien parcialmente debido a la destrucción de gran parte de los documentos oficiales, un capítulo nunca escrito de la historia nacional, la de los *fasci italiani all'estero*, un instrumento de control transnacional sin precedentes y con el que, desde Italia, se intenta imponer la hegemonía fascista sobre las comunidades de ultramar.

patria (...) Il nuovo orientamento, che fu sancito da Mussolini del 1928 davanti al Senato, muovendo implicitamente dalla constatazione che era finita l'epoca dell'emigrazione di massa, mirava a trasformare gli italiani ormai residenti all'estero in elementi di affermazione dell'Italia e di prestigio per il governo fascista, facendo così propri alcuni temi cari alla propaganda del nazionalismo prefascista. (2008: 50)

En un primer momento, por tanto, el fascismo admite el flujo migratorio como una urgencia demográfica y se limita a operar sobre este una manipulación retórica: el e-migrante no es, bajo la perspectiva del Duce, in-migrante sino “italiano en el extranjero” y la dispersión nacional no se concibe como un síntoma de la debilidad de la patria sino que es ensalzada como manifestación de su vigor y de los avances de su expansión imperial. En un segundo momento, ante las fisuras que resquebrajan tal discurso y los obstáculos legales con que se topa en las naciones extranjeras³⁸², Mussolini se ve obligado a redefinir su estrategia: la emigración habrá de cesar aunque la misión del gobierno seguirá siendo la de mantener vivo el sentimiento de italianidad entre sus compatriotas fuera de Italia. Es en esta segunda etapa de la política exterior³⁸³ del fascismo, cuando reemergen con mayor contundencia las tradicionales reticencias del nacionalismo italiano, el movimiento que “más había condenado a la emigración espontánea y denigrado a las colonias de los italianos en el exterior, sobre todo las de Argentina”, donde “los hijos se integraban demasiado rápidamente al nuevo país, se hacían nacionalistas argentinos y a menudo se convertían en furibundos anti-italianos” (Devoto, 2006:

³⁸² En el caso argentino, la progresiva reducción de salidas desde Italia es, sin duda, una reacción a las medidas adoptadas por las autoridades locales a finales de los años veinte y dirigidas a la nacionalización forzosa de los italianos. Las cifras ofrecidas por Emilio Gentile son elocuentes: de 53.330 emigraciones de media entre 1921 y 1930 se pasa a 8.075 en el decenio de 1931-1940 (1986: 395).

³⁸³ Para profundizar en las distintas etapas de la política exterior de Mussolini y en el progresivo movimiento de restricción de los años treinta, véase Ornella Bianchi (1994). Las razones por ella aducidas y relativas a la transformación del estado liberal en un nuevo régimen autoritario explican la revisión de la disciplina migratoria en favor de un desplazamiento interno de la ciudad hacia las zonas rurales

342)³⁸⁴. Entre las iniciativas del gobierno para reavivar el sentimiento patriótico entre los italianos de ultramar se recuperan algunas de las antiguas medidas de la denostada política liberal aunque, esta vez, equiparando los términos de fascismo e italianidad³⁸⁵. Los principales obstáculos de este redireccionamiento estratégico³⁸⁶ frente al contexto latinoamericano radican, según F. Devoto, en las discrepancias entre los dirigentes fascistas a un lado y otro del Atlántico, la lejanía de los territorios políticos en que se debía operar, la heterogeneidad ideológica y social de las comunidades italianas en el exterior y su alto grado de desvinculación emocional del país de origen (2006: 343). Ante estos escollos, y como vehículo de propaganda del ideario mussoliniano fuera de las fronteras de la patria, nacen los *fasci all'estero*, cuyo papel en el impulso de la italianidad constituye un capítulo central de la historia del fascismo italiano. Entre los cometidos de estos tentáculos

³⁸⁴ En diversas ocasiones, Devoto señala la reticencia de los dirigentes fascistas hacia la Argentina, donde “se perdía antes y más rápido la italianidad” que en otros países latinoamericanos y, entre los obstáculos de penetración que encuentra el mensaje fascista, hace hincapié en el clima político local de los años treinta (2006: 348). Por su parte, David Aliano indaga en el complejo caso argentino que si, por un lado, representa el contexto idóneo para la realización del proyecto de fascitización ambicionado por el Duce por la alta densidad demográfica de italianos allí afincados, por otro despliega una vigorosa resistencia frente a la implantación del ideario fascista. Entre los motivos principales, sobresalen la capacidad nacional de asimilar en las estructuras locales a los recién llegados y la articulación de consensos identitarios alternativos a los promovidos por el régimen mussoliniano: “The antifascists within Argentina reaffirmed their sense of Italian national identity by opposing fascism, while those members of the community sympathetic to the fascist regime articulated their own understanding of Italian national identity, which often contradicted the regimen’s model” (2012: 188).

³⁸⁵ Para ahondar en los resortes de esta equivalencia, Camilla Cattarulla (2007) se remonta a las dificultades de la empresa colonial italiana en ultramar que, desde sus comienzos, se topa con un imponente obstáculo: la ausencia de una conciencia nacional entre los emigrados, muchos de ellos ligados nostálgicamente a su “piccola patria” pero desvinculados de la “grande patria”, por constituir esta un concepto vago e indefinido de nación. En su artículo “Orgoglio italiano: la propaganda fascista in Argentina attraverso il Risorgimento”, C. Cattarulla recorre los puentes que el régimen fascista instauro con los mitos y símbolos del movimiento “risorgimentale” como forma de apropiación ideológica destinada a favorecer la adhesión al fascismo entre los italianos en Argentina y despertar en ellos el orgullo nacional. El fascismo, señala la autora, entendiendo el Risorgimento a la manera de Mazzini como “una rivoluzione incompiuta”, se presenta como la etapa de culminación de la experiencia independentista italiana puesta en marcha a mediados del siglo anterior.

³⁸⁶ Para una reconstrucción minuciosa del ambicioso proyecto imperial de Mussolini en el contexto trasatlántico, véanse Mugnaini (2008), donde se sigue de cerca el cambio radical en las relaciones entre Italia y América tras el estallido de la primera guerra mundial, y Aliano (2012) para un estudio exclusivo del caso argentino.

del aparato estatal, Emilio Gentile enumera los que se mantienen invariables a lo largo del *ventennio* fascista: conquistar la hegemonía política en las comunidades italianas del extranjero, contrarrestar el proceso de desnacionalización de los italianos emigrados, hacer frente a la propaganda de los exiliados antifascistas y promover corrientes de opinión pública extranjera favorables a la Italia fascista (1995: 900)³⁸⁷. Por lo que concierne a su arraigo y desarrollo en Argentina, donde el primer *fascio* italiano es creado pocos días antes de la marcha sobre Roma³⁸⁸, varios autores explican su fracaso como difusores del ideario del Duce a partir de tres obstáculos: uno de orden social, señalado por D. Aliano, relativo al arraigo de los valores democráticos en la sociedad argentina³⁸⁹; otro de orden étnico, delineado por Zanatta, vinculado a la debilidad del sentimiento de italianidad en el nuevo contexto (2003: 141); y otro de orden político, referente a la parálisis de los *fasci* ante el ascenso del régimen de Uriburu, afín por ideología pero contrario en la concreción de su mensaje nacionalista (142). Se despliega así un escenario complejo en que los emisarios del Duce asisten con perplejidad al ensalzamiento

³⁸⁷ En palabras de Mussolini, la acción de los *fasci* correspondía al programa fascista de “suscitare, conservare, esaltare l’italianità fra i milioni di connazionali dispersi per il mondo” (Gentile, 1995: 900).

³⁸⁸ Los primeros *fasci* fuera de Italia surgen de manera espontánea y desordenada entre 1920 y 1922. En el caso de Argentina, su promotor es Ottavio Dinale, fundador también de *Il Littore*, el primer periódico de los *fasci* en Buenos Aires, en 1923. La aparición de órganos fascistas en Argentina y su intento de fascitización de las instituciones locales reproduce las mismas tensiones que se dan entre grupos ideológicos antagónicos en la península italiana (Devoto, 2006: 345). Sin embargo, señala Devoto, a una primera, desorganizada y tumultuosa irrupción de los *fasci*, y debido a las polémicas que generan sus acciones violentas en ultramar, le sucede una etapa de reorganización en que personalidades virulentas como la de Ottavio Dinale son sustituidas por otras más diplomáticas como la de Vittorio Valdani. La estrategia de este para que el fascismo alcanzase un público más vasto no podría consistir en “invadir las instituciones existentes, sino en impulsar que su obra estuviese más vinculada con la nueva situación existente en Italia” (347).

³⁸⁹ “Fascism’s virulently antidemocratic rhetoric had proven to be a liability in an Italian community that still valued democracy. For Parini, it was clear that a different, more nationalist, and less overtly political strategy was needed” (Aliano, 2012: 65). Piero Parini, secretario general de los *fasci all’estero*, tras diversos desencuentros con autoridades locales de origen italiano, diseña para la República Argentina una política de propaganda basada en acciones culturales, más centradas en promover los valores nacionalistas que en la exaltación de la figura del Duce y sus mensajes autoritarios.

del fascismo en detrimento de la italianidad, dos elementos indisociables bajo su perspectiva totalitaria³⁹⁰.

Anteriores al comienzo de la Década Infame, se impulsan desde Italia varias iniciativas propagandísticas con el objetivo de apoyar aquellas promovidas por los emisarios locales del fascismo en su intento por fortalecer la imagen de la *Italia Nuova* en los países de América Latina; entre ellas, y en lo que se refiere al caso argentino, destacan la *Crociera Nave Italia* y la visita oficial de Humberto, príncipe de Piamonte, ambas en 1924, la inauguración del cable submarino entre Italia y Argentina en 1925, el desembarco del aviador Francesco Pinedo en 1927, el de Margherita Sarfatti en 1930 y las embajadas culturales de los escritores F.T. Marinetti, L. Pirandello, M. Bontempelli, G. Ungaretti y M. Puccini, a las que se dedica por primera vez un abordaje conjunto y detallado en este capítulo. De las iniciativas mencionadas, y por la envergadura de la empresa, conviene detenerse aquí en la expedición comercial, política y espiritual dirigida en 1924 por Giovanni Giurati, nombrado embajador plenipotenciario de las repúblicas latinoamericanas³⁹¹. Bajo su tutela, la *Crociera Nave Italia*, una suerte de corte flotante promovida por la imaginación del poeta Gabriele D'Annunzio, atraca briosa en veintisiete puertos latinoamericanos. Se trata de una antigua embarcación de guerra perteneciente a la flota mercantil alemana, que zarpa hacia

³⁹⁰ "Il fascismo, lungi dal rafforzare l'italianità degli emigrati italiani, contribuì ad alimentare alcune delle diverse anime del nazionalismo creolo (...). Un esito, apparentemente paradossale, visto che a risulturne scissi furono proprio gli elementi che la vulgata fascista giudicava inscindibili e che i Fasci avrebbero dovuto tenere insieme: fascismo e italianità" (Zanatta, 2003: 148).

³⁹¹ En una crónica de la época, se ensalza el proyecto dannunziano de la *Crociera Nave Italia* por su doble propósito comercial y espiritual: "Non solamente questa crociera porterà ai nostri connazionali separati dalla dolce Patria nuove luci intellettuali e pure forze, innalzando e rinsaldando il santo orgoglio della razza, ma nelle lontane repubbliche dell'America meridionale, questa missione di cultura, di idealità, di civiltà, di fede, dovrà assurgere a più vasto compito: quello di stabilire i fondamenti incrollabili di una indisolubile unione intellettuale, spirituale fra tutti i popoli latini, nel nome di Roma" (*Cronache italiane*, "La crociera italiana nell'America Latina", 28 de abril de 1923).

las Américas como una *Wunderkammern* portátil, engalanada con los más excelsos productos de la industria y del arte italianos —automóviles, ametralladoras y tanques junto a selectos ejemplares de cristal de Murano, tejidos de Fortuny y mármoles de Carrara—. El triunfo económico de esta flota exquisita queda eclipsado, a su regreso a Europa, por el fracaso de su plan político pues, si bien la *Crociera* es exhibida como el emblema navegante de una nueva Italia, renacida y orgullosa, no logra el arraigo en las comunidades de ultramar del ideario fascista que transporta por vía marítima³⁹².

Otro ámbito a través del cual Mussolini intenta desplegar su hegemonía en los países latinoamericanos es el de la prensa, instrumento basilar de todo régimen dictatorial para la implantación de su mensaje ideológico³⁹³; por ello, financia en el contexto argentino la creación de nuevos órganos informativos como *Il Mattino d'Italia*³⁹⁴, a la par que busca hacerse con el control de grandes diarios ya existentes, entre los que ocupa un lugar relevante *La Patria degli Italiani*. Mientras que la postura del segundo ante el fascismo es dubitativa, en el caso de *Il Mattino*, tanto su primer director Mario Appelius como sus sucesores, los hermanos Mario y Michele Intaglietta, se presentan como firmes simpatizantes, aunque es a partir de 1933 cuando su línea política se orienta hacia una fascistización más explícita

³⁹² “La spedizione registrerà la situazione disastrosa della nostra rete diplomatica, la difficoltà di imporre l'identificazione tra fascismo e patriottismo, l'impossibilità di realizzare, attraverso i fasci all'estero, una solidarietà interclassista tra padroni ed operai italiani. Ideologicamente la *Crociera* è deludente: il fascismo non ricompatta le collettività. Resta circoscritto ai notabili” (Mantura, 1999: 9).

³⁹³ A propósito del nacimiento de *Il Mattino d'Italia*, Federica Bertagna subraya: “Non stupisce, dunque, che il fascismo, non potendo combinare all'estero, come aveva fatto in Italia, violenza squadrista e leggi liberticide, cercasse di impadronirsi con altri mezzi dei principali giornali dell'emigrazione, che erano uno degli strumenti fondamentali per penetrare tra gli italiani all'estero” (2009: 58).

³⁹⁴ Vanni Blengino recuerda que *Il Mattino d'Italia* va a representar el órgano de mayor difusión del fascismo en América del Sur gracias a una trayectoria “ejemplar” que logra involucrarse en el contexto argentino, a través de su diálogo con figuras tutelares del nacionalismo como Leopoldo Lugones o Manuel Gálvez, y a la vez defender el ideario mussoliniano y los intereses de los italianos de ultramar (Scarzanella, 2007: 290).

(Prislei, 2004). Sin embargo, Mussolini se topa con una inesperada resistencia: frente a las publicaciones fascistas, no demasiado prestigiosas en el campo cultural argentino, *L'Italia del Popolo*, diario fundado en 1917 por Folco Testena, es reconocido como el órgano antifascista en lengua italiana de mayor tirada en América Latina. La importancia de la prensa étnica en la polarización del debate argentino entre fascistas y antifascistas queda demostrada en varios estudios, bien monográficos o de corte panorámico, a cargo de Maria Victoria Grillo (2001), Ilaria Magnani (2006), Camilla Cattarulla (2007), Federica Bertagna (2008) y Sergi Pantaleone (2007 y 2010)³⁹⁵, quienes recuerdan su relevante papel como fuente de patriotismo entre los inmigrantes en el exterior y como medio de creación de una identidad colectiva en el país de destino. De los tres diarios mencionados, el *Mattino d'Italia* es aquel que en los años treinta despliega en sus páginas una intensa campaña de propaganda, encontrando un eco favorable en ultramar debido a los llamativos acontecimientos que tienen lugar en la península, en concreto la proclamación del Imperio y las conquistas africanas, previas al estallido de la segunda guerra mundial. A pesar de los obstáculos aludidos en relación con la penetración del mensaje fascista, los años treinta —que son testigo de la llegada de los cinco ilustres visitantes— representan también los años de mayor consenso para el régimen de Mussolini:

En términos de los reflejos de esa situación en el exterior, son los años en que el fascismo parece exhibir a los ojos de los inmigrados el rostro de una Italia pujante y respetada. (...) Además de todo ello, en la Argentina de los años 30 los simpatizantes del fascismo podían contar con una posición dominante en el plano cultural dentro de la comunidad italiana (pero no

³⁹⁵ Tanto Maria Victoria Grillo como Ilaria Magnani y Camilla Cattarulla dedican su atención, aunque desde enfoques distintos, al diario *Il Mattino d'Italia* mientras que Federica Bertagna centra su trabajo en el diario antifascista *L'Italia del Popolo* y Sergi Pantaleone, autor de varios trabajos dedicados a la prensa italiana en Argentina, se ocupa en un artículo monográfico de 2007 de la desaparición de *La Patria degli Italiani* en 1930.

fuera de ella). En el periodismo, lo indicaban la confluencia de *Il Mattino* o su presencia en la radio a través de programas como *La hora de Italia*. (...) Las mayores instituciones peninsulares en la Argentina de los años 30 promovían algún tipo de actividad cultural más congenial con el régimen que con la cultura italiana de oposición. (Devoto, 2006: 362)³⁹⁶

4.1.4 Los desembarcos

Sin atender a este panorama de pugnas y cambios no se podría hacer un balance riguroso del impacto que tienen las comitivas de los cinco escritores italianos que atracan en Buenos Aires entre los últimos años del radicalismo y los primeros de la Década Infame. Tanto Marinetti, vate del futurismo internacional, como Pirandello, renovador de la escena teatral europea, viajan en dos ocasiones a la República Argentina, encontrando en cada visita un horizonte político y cultural profundamente modificado. El auge de las expresiones vanguardistas que los acoge en su primer viaje ha declinado de manera notable en su segunda travesía, durante la cual sus recorridos por el país se inscriben en un contexto en el que el discurso artístico ha sido canibalizado por el de la política³⁹⁷. Son cuatro las fechas que marcan las aventuras trasatlánticas de los cinco ilustres escritores: en 1926 atraca por primera vez en las costas argentinas F.T. Marinetti que regresa diez años después, junto al poeta Giuseppe Ungaretti y al novelista Mario Puccini, con motivo del PEN Club, celebrado entre el 5 y el 15 de septiembre de 1936. Son dos también las travesías de L. Pirandello, la primera en solitario en 1927 y la segunda en 1933,

³⁹⁶ Si bien no se puede hablar de arraigo fascista en ultramar, su presencia en el continente americano, en concreto en Argentina, conoce distintas fases de expansión y repliegue. En general, los años treinta representan el momento más favorable para el fascismo americano, por ser aquellos en que recibe un respaldo institucional mayor por parte de las autoridades locales.

³⁹⁷ La imagen es tomada de Beatriz Sarlo (1983), en concreto de su artículo "Literatura y política" publicado en el número 19 de la revista *Punto de Vista*, y en el que apunta, en referencia a los años sesenta, a la conversión del intelectual en actor político y, por consiguiente, la violación de las leyes internas del campo cultural.

en esa ocasión acompañado por Massimo Bontempelli, reconocido como insigne intelectual dentro del régimen de Mussolini.

Las travesías trasatlánticas de los cinco escritores italianos abren un escenario de trabajo particularmente fecundo al brindar una novedosa perspectiva para observar la realidad cultural de la escena argentina a finales del veinte y su precipitada polarización política a partir de 1930. Si los intentos de penetración fascista en ultramar han sido desgranados de forma reiterada a partir del estudio de las estrategias de consenso formuladas desde la prensa —en los estudios ya mencionados de Cannistraro (1975), Magnani (2006), Scarzanella (2007) y Bertagna (2009)—, el elenco de visitas que funciona aquí como corpus de trabajo, y que guarda una ambigua relación con el proyecto expansionista del Duce, no ha recibido hasta hoy una atención pormenorizada o un abordaje conjunto³⁹⁸. Este capítulo, en el que se van a reconstruir los mapas de viaje de los cinco italianos procedentes de la Italia de Mussolini, tiene como fin último medir el impacto de sus respectivas visitas en la conformación del debate artístico y político nacional. Para ello, se tendrá en cuenta un aspecto fundamental esbozado por Leticia Prislei: la preferencia del funcionario fascista de operar desde lo cultural, a través de artistas y científicos, y soslayando la intervención abiertamente política, con el objetivo de reforzar su control en las instituciones italianas y extender su influencia en las argentinas (2008: 49)³⁹⁹.

³⁹⁸ Los estudios pioneros en esta área de trabajo son tres: el de Sebastiano Martelli (1994) dedicado al paso de M. Bontempelli por Buenos Aires, el de Sylvia Sáfta (1995) referido al primer viaje de Marinetti y el de Alejandro Patat (2005) que se ocupa de la segunda travesía del futurista en 1936. Si bien todos ellos se aproximan con rigor a los respectivos viajes trasatlánticos, tal y como se expondrá en los siguientes capítulos, ante la relevancia de los acontecimientos y su inscripción en un mismo horizonte político, consideramos necesaria la realización de un estudio de carácter grupal.

³⁹⁹ En su reconstrucción de las estrategias fascistas de propaganda y los mecanismos de intervención en las políticas locales, L. Prislei (2008) señala cómo el impulso de la movilización

Debido a las numerosas dificultades que plantea un corpus sostenido en su mayor parte por retales hemerográficos y noticias dispersas, se ha convenido trabajar en secciones monográficas en las que la reconstrucción de los itinerarios y de las características de cada comitiva es completada con la consiguiente tarea hermenéutica. La estructura de los capítulos guarda por tanto similitudes intencionadas: a la presentación del visitante le sigue la reconstrucción de su calendario de viaje, la expectación que suscita su presencia en el medio local, el escrutinio de sus intervenciones públicas, el rescate de sus bitácoras de viaje y, a modo de cierre, una recapitulación o balance de la visita⁴⁰⁰.

Para poder llevar a buen término estos objetivos, y debido a la escasez de datos aparte de aquellos recogidos en las crónicas periodísticas de la época, se ha trabajado sobre un complejo y vasto corpus hemerográfico localizado en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires y en el Archivio Centrale dello Stato en Roma. La búsqueda más ambiciosa se ha efectuado sobre los cuatro periódicos de mayor tirada de la prensa italiana en Argentina (*Il Mattino d'Italia*, *L'Italia del Popolo*, *Il Giornale d'Italia* y *La Patria degli Italiani*), donde se recogen los detalles de las respectivas giras y se reflejan las principales polémicas, y se ha completado con las noticias obtenidas en otros medios argentinos de tirada nacional como los diarios *Crítica*, *La Prensa*, *La Fronda*, *La Vanguardia* y *La Nación*. Las revistas culturales

fascista en Argentina provenía de una densa trama institucional que se había ido tejiendo laboriosamente desde los años veinte.

⁴⁰⁰ En lo que se refiere a la organización de los materiales y la estructuración de sus capítulos, esta sección de la tesis es deudora del modelo adoptado por Paula Bruno en su trabajo *Visitas culturales a la Argentina 1898-1936* (2014), al que se aludirá más adelante. Otras aportaciones que han resultado estimulantes para encarar un objeto de estudio tan poco convencional como el que aquí se ha elegido, han sido las de Angelo Trento (2008), referidas a los viajeros italianos hacia América Latina en época fascista, las de Emilia Perassi (1998), centradas en las errancias hispánicas de Carlo Emilio Gadda, y las de Aguilar y Siskind (2002), particularmente inspiradoras por su análisis de la espectacularización y la teatralidad de las conferencias de los viajeros culturales.

Martín Fierro, *Nosotros*, *Proa* y *Sur* también han formado parte de un escrupuloso rastreo dirigido a esclarecer los puntos que a continuación se enumeran.

a) Se tratará de perfilar la especificidad de cada una de las *tournées*, que varía de manera notable en función de la década en que tiene lugar, del papel cultural o político que adopta el visitante ante el contexto americano y del diálogo que se establece entre el viajero y el público local.

b) Una vez vislumbrado el papel que cumple cada viajero, se intentará dar cuenta del impacto de las respectivas travesías en el clima artístico de vanguardia instaurado en ultramar a lo largo del veinte, así como en la politización del debate cultural característica del treinta. La búsqueda intentará, por tanto, vislumbrar la incidencia de los viajeros en la disposición de las fuerzas de poder dentro del campo intelectual argentino.

c) El tercer aspecto que se busca referir en esta tercera parte de la investigación tiene que ver con el exacerbarse de la polarización intelectual entre fascistas y antifascistas que se advierte en el medio local a partir del desembarco de las comitivas procedentes de la Italia de Mussolini. El análisis de las fuentes, que se concentra en las furibundas batallas localizadas en las crónicas periodísticas, pretende demostrar la ferocidad de una contienda que tiene su arraigo en el interior de la comunidad italiana transoceánica pero también fuera de ella. A raíz de tales episodios se reflexionará acerca de la relación que se da entre arte y propaganda en tal contexto, evidenciando la construcción ideológica de la figura del escritor viajero en los soportes de la prensa.

d) En último lugar, para completar el balance de cada episodio, se tendrán en consideración, además del rastro que deja el visitante en la ciudad de Buenos Aires, la huella que impone el viaje en el viajero. ¿Qué escribe el visitante en su

bitácora de viaje?, ¿qué impresiones asoman en sus diarios de a bordo?, ¿el horizonte trasatlántico ofrece al intelectual procedente de una Italia tiranizada alguna posibilidad de disenso?

4.1.5 Cultura o propaganda

Antes de seguir los pasos de los visitantes italianos en suelo argentino, han de resaltarse dos aspectos definitorios de la política cultural fascista, por ser esta el marco de procedencia de los cinco escritores y en el cual alcanzan su consagración. El primero de estos aspectos remite al papel que el régimen asigna a sus intelectuales, y el segundo a las iniciativas, también mencionadas en los apartados anteriores, con las que se impone el control fascista sobre los aparatos informativos del estado. La confluencia de ambos deriva en una progresiva politización de la cultura, cuyas producciones terminan por confundirse con otros artefactos de la maquinaria propagandística. Al respecto, escribe P. Cannistraro, “la politica fascista produsse un vero e proprio convergere di cultura e propaganda, sino al punto che il regime non fece quasi più alcuna distinzione tra i due fenomeni” (1975: 5). En su análisis, se plantean otras cuestiones significativas para nuestra indagación, como la destrucción del concepto de autonomía intelectual y la inclinación de la cúpula fascista hacia una tradición cultural heterogénea, hecha de materiales disímiles —principios novecentistas, ideas del futurismo y proclamas nacionalistas del poeta soldado Gabriele D’Annunzio— y, por ende, reticente a emparentarse de manera unívoca con una u otra corriente cultural. El resultado es la ausencia de una cultura propiamente fascista o, si se mira desde el ángulo opuesto, la formación de un campo cultural ecléctico, descrito por Cannistraro

como “una combinazione di idee e movimento che facevano gara per ottenere il riconoscimento ufficiale e gravavano il regime di divisioni culturali profondamente radicate” (75).

Una de las diferencias entre el primer gobierno fascista (1922-1936) y el segundo mandato de consolidación del estado totalitario (1926-1936) es la concerniente al hecho artístico. Si, en un momento inicial, Mussolini se desinteresa por los problemas de la cultura, a partir de la crisis política desencadenada por el asesinato del diputado socialista Giacomo Matteotti, el frente intelectual, al perfilarse como receptáculo de ruidosas disensiones, empieza a cobrar relevancia a los ojos del Duce. A partir de entonces se organizan las bases para localizar a los representantes de la cultura dentro del aparato institucional a la par que se trabaja por encauzar sus discursos artísticos en el seno de sus redes discursivas. Así, entre el 29 y el 31 de marzo de 1925, se celebra el Congreso de los Intelectuales Fascistas bajo la presidencia de Giovanni Gentile, cuyo resultado más duradero es la firma del “Manifesto degli intellettuali fascisti” en que queda proclamada la alianza entre fascismo y cultura. El 30 de abril, bajo la iniciativa de Benedetto Croce, se publica un manifiesto de objeción firmado por “scrittori, professori e pubblicisti italiani” en que se revoca la pretendida hegemonía del campo cultural y se condena el enrolamiento de intelectuales en las filas de la militancia política⁴⁰¹. Esto no impide que se lleven a buen fin iniciativas como la creación del *Istituto Nazionale di Cultura Fascista* (1925) o la fundación de la *Reale Accademia d'Italia* (1929), ambas promovidas por G. Gentile para garantizar a la élite intelectual un lugar de

⁴⁰¹ “Diversamente dallo Stato liberale prefascista, in cui gli uomini di cultura si erano mantenuti in disparte, indifferenti ai veri problemi della nazione, lo Stato totalitario metteva gli intellettuali in grado di autorealizzarsi compiutamente giacchè il loro pensiero diveniva, mediante l'azione sociale e politica dello Stato, una realtà morale. Mentre Gentile plaudiva a Mussolini e lo coadiuvava attivamente nei suoi sforzi di arruolare intellettuali e artisti al servizio del regime, Croce si oppose strenuamente ai fondamenti filosofici e politici del fascismo” (Cannistraro, 1975: 21).

prestigio en la “nueva” Italia⁴⁰². En su creación, señala Giovanni Belardelli, entraba en juego también el interés de Mussolini por demostrar “all’opinione pubblica internazionale che il regime godeva dell’appoggio degli intellettuali di maggior prestigio del paese” (2005: 23)⁴⁰³. En este horizonte de reordenación de las fuerzas dentro del campo de poder italiano, Giovanni Gentile trabaja por la conciliación política de inteligencia y fascismo, abogando por la restauración del prestigio de la figura del intelectual, enarbolada como pieza decisiva para la proyección internacional del credo mussoliniano. Para ello, y como forma de modernizar la imagen del hombre de cultura, propone instaurar otros modelos como el del intelectual-soldado que, envuelto por el mito de la juventud y la fiereza fascista, se diferencia del escritor erudito encerrado en su torre de marfil. De este contexto totalitario, fecundo en hombres de genio —Carlo Emilio Gadda, Eugenio Montale, Alberto Moravia, Elio Vittorini, entre otros— pero escindido por la coyuntura política que lo define, proceden los cinco viajeros que desembarcan en Buenos Aires como personalidades ilustres de un régimen que, como se detallará más adelante, se apropia y, en determinadas ocasiones, manipula su imagen pública en el marco de un vasto proyecto de fascitización de la cultura.

Ahora bien, si el escritor es el depositario de los valores de una Italia renovada, la prensa, en concreto *l’Ufficio Stampa*, posteriormente convertido en

⁴⁰² El título de Académico, obtenido por Giovanni Gentile, Gabriele D’Annunzio, Filippo T. Marinetti y Luigi Pirandello, entre otros, representa el más prestigioso distintivo nacional, de modo que los intelectuales nombrados con él pasan a ser *i sommi poeti* de Italia, los promovidos por el régimen como los más insignes nombres de la cultura fascista.

⁴⁰³ Para un análisis detallado de la campaña de fascitización de la cultura llevada a cabo en los años treinta y de los puntos de contacto entre hegemonía cultural y hegemonía política, véase G. Belardelli (2005). Por su parte, S. Guglielmino distingue dos fases en la política cultural del fascismo: la primera, en los años veinte, la *pars destruens* centrada en la eliminación de los adversarios y el control de los disidentes, sin una filiación artística concreta; la segunda, la *pars construens* de los años treinta, en que se sientan las bases de la maquinaria propagandística y en que se originan distintas redes de escritores, publicistas y conferenciantes asalariados por el Partido (1994: 514).

Ministero per la Stampa e la Propaganda, se convierte en “il più importante strumento singolo per la elaborazione e la diffusione della propaganda all’interno dell’Italia” (Cannistraro: 1975: 82). A través de los medios periodísticos, se proyectan los temas centrales de un imaginario en construcción: el mito del Duce, símbolo del vigor, la virilidad y la fuerza juvenil, y el mito de una *Nuova Italia*⁴⁰⁴, ensalzada como nación estable, ordenada y orgullosa tras la recuperación de su *vittoria mutilada* del 19. El control de los medios periodísticos y la propagación del imaginario fascista a través de la radio y el cine, sobre todo después de 1934, explican la omnipresencia del Duce en los ámbitos público y privado de la sociedad italiana. Su ambición no se ciñe a las fronteras nacionales sino que pretende expandirse fuera de las mismas, a través del control de la prensa italiana en el exterior por parte de las jerarquías fascistas. Frente a los tradicionales objetivos de la prensa étnica —entre los que Sergi Pantaleone subraya la tutela de los derechos de las familias emigradas, la defensa de su identidad étnica y la salvaguardia de la cultura originaria a la vez que la integración y el hermanamiento con los nativos— con la llegada del fascismo estos diarios se transforman en “strumenti di propaganda e di pressione nei paesi di emigrazione, inquadrandoli nella grande orchestra dei mezzi di comunicazione dell’epoca fascista, allo scopo di indurre le «colonie» italiane ad appoggiare la politica del regime ovunque si trovassero” (2010: 32). A propósito de tal intención de manipulación, S. Pantaleone recuerda el amplio desarrollo de la prensa italiana en Argentina, entre cuyos principales diarios destaca *La Patria degli Italiani*, fundado en 1867 por Cittadini y cerrado por

⁴⁰⁴ Estos mitos constituyen el centro del entramado de la propaganda fascista de los años treinta. Para profundizar en el hincapié puesto por el fascismo en los valores de la romanidad y en la consiguiente construcción del arquetipo de Mussolini como *uomo nuovo*, véase Cannistraro (1975: 143). También Emilio Gentile ofrece su lectura del mito de Mussolini como uno de los más populares en el periodo de entreguerras en la sociedad moderna (2002: 129-160).

orden fascista en 1931, *L'Italia del Popolo*, periódico anarquista y masón fundado en 1917 por Folco Testena, e *Il Mattino d'Italia* (1930-1944) sostenido por el empresario italiano Vittorio Valdani⁴⁰⁵.

4.1.6 Fascismo y antifascismo argentino

La llegada del fascismo a la Argentina coincide con uno de los periodos históricos más tumultuosos de la República pues, como recuerda David Aliano, esta se encuentra en un momento clave para la creación de su fisionomía política moderna, “in which nothing less than its democracy hung in the balance” (2012: 153). El abrupto fin de la etapa radical, en 1930, signa el cierre de la primera experiencia democrática de la historia del país, inaugurando un nuevo gobierno sostenido sobre la endeble alianza entre conservadores y nacionalistas, los primeros defensores del orden oligarca, aunque democrático, los segundos —entre

⁴⁰⁵ En su compilación de ensayos *Fascistas en América del Sur*, Eugenia Scarzanella se interroga sobre la influencia de los fascistas italianos en los países del subcontinente, su rol en la política y en la cultura local, el apoyo recibido de la madre patria y su utilización del vínculo étnico para conquistar posiciones prestigiosas en la economía local. La autora reconoce que, si bien el arraigo del fascismo entre compatriotas de ultramar tiene un éxito relativo, el régimen representa para muchos de ellos una oportunidad económica; el caso con que ilustra estas ideas es el del empresario de origen italiano Vittorio Valdani. Entre los ensayos recogidos, merecen detenerse dos, el firmado por Camilla Cattarulla y el de Vanni Blengino. La investigadora italiana, a través del estudio de una encuesta realizada por *Il Mattino d'Italia* el 7 de junio de 1933, reflexiona sobre la construcción de la imagen utópica del fascismo. Mussolini además de presentarse como el autor de una nación gloriosa y moderna, promueve la difusión de un sentimiento orgulloso de pertenencia hasta el momento inexistente entre los italianos que, por primera vez, se sienten parte de una gran civilización. Mussolini, apunta, “es el gran artífice de una Italia que asemeja mucho a la idea utópica de la América hecha propia por los italiano emigrados, es decir que Mussolini ha realizado en Italia lo que los italianos pensaban encontrar en América (Scarzanella, 2007: 264). Bajo esta misma óptica, Vanni Blengino despliega su análisis sobre *Il Mattino d'Italia*, desde cuya dirección se defiende como prioridad devolver el orgullo de la italianidad a las comunidades de inmigrantes. Para ello, se promueve la colaboración de insignes intelectuales argentinos como Leopoldo Lugones o Manuel Gálvez que convierten a Mussolini en hombre de genio y al fascismo en un fenómeno de importancia histórica. “La inmigración italiana, de la marginalidad a la que había sido empujada por la restauración nacionalista, es reinsertada entre los protagonistas, en una comunidad ideal que hunde sus raíces en el Imperio Romano” (295). Concluye sin embargo Blengino “la fábula del prestigio italiano que ha reconfortado a nuestra inmigración en el exterior gracias al fascismo dura solo una estación: luego, la representación concluye en farsa y en tragedia” (333).

ellos José Félix Uriburu, un declarado admirador de Mussolini— favorables a la creación de un estado corporativista controlado por el poder de un líder absoluto (156). En esos primeros años treinta, en que el totalitarismo es contemplado como una legítima opción política, un instrumento de mando dentro de la normalidad institucional, y mientras la Argentina dirime en debates internos su identidad social y política, desembarcan en las costas rioplatenses las noticias de una Italia vigorosa, encabezada por un dictador carismático y envuelto por una aureola mítica⁴⁰⁶. El debate que atañe a las potencias europeas es reproducido en la Argentina a raíz de una crisis interna motivada, en parte, por la desconfianza de algunos sectores frente al credo democrático; la nación, en palabras de Halperin Donghi, “no podía evitar tomar posición en el conflicto” hasta el punto de que la contienda ideológica termina por ocupar la centralidad de la agenda política local (2004: 20).

Síntoma de las convulsiones que saturan los escenarios porteños son los discursos de la derecha argentina, proliferantes a principios de la Década Infame e inspirados en las doctrinas políticas italianas, tal y como se demuestra en dos estudios recientes de Federico Finchelstein (2008 y 2010)⁴⁰⁷. Entre los reclamos más vehementes del fascismo criollo, resuena el impetuoso ensayo de Manuel Gálvez *Este pueblo necesita* (1934); en él, frente a la crisis material y espiritual que

⁴⁰⁶ El mito del Duce ocupa buena parte del estudio que Emilio Gentile desarrolla en su ya clásico libro *Fascismo* (2004). En él, el autor describe los atributos de Mussolini como jefe carismático y orador excepcional y especifica la función del mito dentro del contexto italiano como componente esencial de la fábrica de consenso y conquista del poder. Para la investigación que aquí desarrollamos, ha de resaltarse que el culto al Duce y la divinización del mito mussoliniano se convierten, a partir de 1926, en parte central de un ambicioso proceso de fascistización.

⁴⁰⁷ Para un desarrollo puntilloso de los cruces entre fascismo italiano y fascismo criollo, véase *Fascismo, liturgia e imaginario. El mito del general Uriburu y la Argentina nacionalista* (2003), donde se descubren, en la construcción del mito de Uriburu, retóricas similares a las que subyacen en el de su equivalente mussoliniano. En otro trabajo, *Fascismo trasatlántico. Ideología, violencia y sacralidad en Argentina y en Italia* (2010), Finchelstein ilustra el encontronazo entre la propaganda imperialista del Duce en Argentina y los planes de asimilación y argentinización de los inmigrantes en un intento por homogeneizar su composición social.

atraviesa el país, el autor de *Nacha Regules* (1919) e *Historia del arrabal* (1922) ensalza valores de plena vigencia fascista: “juventud, patriotismo, reforma moral, orden, disciplina, jerarquía, justicia, autoridad, realizaciones y no política”⁴⁰⁸. Estas convicciones de M. Gálvez son compartidas por distintos exponentes del sector nacionalista, entre los que se encuentra Carlos Ibarguren, otro entusiasta defensor de la revolución fascista como alternativa institucional al fracaso del estado liberal democrático⁴⁰⁹. Ambos casos nos advierten, en primer lugar, del emplazamiento del fascismo criollo como elemento sustancial y definitorio de los campos de poder a partir de finales de la década del veinte y, en segundo, del protagonismo inédito que experimenta la comunidad italiana de ultramar en relación con su nación de origen; Italia ocupa, por primera vez, un lugar de prestigio en el contexto político trasatlántico, donde se vuelve la mirada hacia la península del Viejo Continente. Tal atracción por la revolución de Mussolini no queda, en cambio, exenta de contrariedades y litigios pues si el ideario fascista encuentra un frente de resistencia en la izquierda, también colisiona su mensaje patriótico con la promoción de la argentinidad por parte de simpatizantes criollos del Duce⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ El ensayo de Gálvez se cierra con un apéndice titulado “Posibilidades del fascismo en Argentina”, donde la existencia en Buenos Aires de un “fascismo latente y disimulado que crece cada día en importancia” se convierte en argumento para persuadir de la urgencia de una estructura fascista, “una mano de hierro como la de Mussolini” para poner freno a la degradación moral del país (1934: 123)

⁴⁰⁹ Sobre las discordancias entre M. Gálvez e C. Ibarguren, apunta Donghi: “El interés de Ibarguren por el marco institucional inventado por Mussolini deriva de creerlo capaz de proporcionar los mecanismos que harían posible la restauración del equilibrio político de la Argentina pre-democrática, mientras que Gálvez busca en el fascismo una solución para los problemas de gobernabilidad derivados de la irrupción de las masas en la escena política” (2004: 45).

⁴¹⁰ Para un análisis detallado de cómo la clase dirigente argentina adopta, por un lado, la retórica fascista para refrendar su proyecto nacional y, por otro, pone freno a las ambiciones del Duce en el país sudamericano, véase Aliano (2012). En su investigación señala cómo, si bien los nacionalistas admiran la doctrina política de Mussolini y ven en ella una vía hacia la restauración del control político tras una fallida experiencia democrática, también se muestran inquietos ante el proyecto de fascistización dirigido desde Italia hacia la Argentina. Tal discrepancia esencial hace imposible una alianza total entre ambos gobiernos.

Durante los años en que tienen lugar los desembarcos de los cinco ilustres visitantes, se acentúa la polarización que enfrenta a argentinos e italianos de Argentina entre aquellos que muestran su apoyo al gobierno de Mussolini y los que denuncian su carácter totalitario. Así, señala Leticia Prislei, ante el primer ideario fascista se estructura de manera inmediata un frente antifascista conformado por grupos anarquistas, comunistas y sobre todo socialistas⁴¹¹. Todos ellos coinciden en apuntar los peligros que acarrea el discurso fascista para las primeras conquistas democráticas de la nación y organizan su actividad de oposición desde diarios nacionales como *La Protesta*, *La Vanguardia* o *L'Italia del Popolo*. Entre las voces más notorias que allí escriben, despuntan la del dirigente socialista Nicolás Repetto, hijo de inmigrantes italianos y miembro del movimiento antifascista argentino, y la del senador socialista Alfredo L. Palacios. En relación con la temprana fecha de gestación del antifascismo argentino, señala García Sebastianini:

Las expresiones antifascistas estaban presentes en Argentina al menos desde el advenimiento del fascismo en Italia. Dada la importante composición de extranjeros en partidos políticos como el socialista y el comunista argentinos, y el flujo ahora identificable de los exiliados políticos en el componente inmigratorio, desde mediados de 1920 es posible advertir un importante movimiento antifascista de origen italiano, que a partir del asesinato de Matteotti involucra también a los partidos de izquierda argentina del momento (2006: 45).

⁴¹¹ Ricardo Pasolini (2001), en un estudio dedicado a observar el papel de los universitarios italianos refugiados en Buenos Aires tras la aprobación de las leyes raciales de 1938, lamenta la ausencia de trabajos dedicados al antifascismo italiano en Argentina a excepción de los de María del Luján Leiva y de Pietro Rinaldo Fanesi. Su trabajo resulta interesante para comprender las limitaciones del antifascismo local y las vías de comunicación entre este y los grupos de exiliados italianos de finales de los años treinta. Pasolini destaca tres polos en el movimiento: la AIAPE, la revista *Hechos e Ideas* (1935-1941) y el Colegio Libre de Estudios Superiores donde Torcuato di Tella, Gino Germani y Mario Mariani encuentran un lugar para la continuación de su actividad profesional.

Al intentar ordenar las fuerzas de este movimiento antifascista, y sin pretender profundizar en aspectos particulares relativos a su origen y proyección nacional, salta a la vista la radical heterogeneidad de sus militantes así como las discrepancias que enfrentan a sus distintas facciones ideológicas⁴¹². Fernando Devoto distingue en el seno del movimiento antifascista argentino dos componentes: uno antiguo de tradición mazziniano-garibaldina junto a otro más reciente, nutrido a partir de la llegada de exiliados políticos tras la marcha sobre Roma. Estos, al no encontrar a su llegada un movimiento antifascista organizado e impulsados por la gravedad de las noticias del asesinato de Matteotti en 1924, promueven su articulación con la izquierda tradicional argentina, que también se encuentra ramificada en grupúsculos socialistas, comunistas y anarquistas. Este panorama nos indica la complejidad que atraviesa las filas del antifascismo argentino que, a finales del veinte, pone en marcha movimientos hacia la unificación de sus distintas vertientes como la Alianza Antifascista Argentina en 1927 y la Concentración de Acción Antifascista en 1929, la organización

⁴¹² Prueba de la diversidad del antifascismo argentino es el libro de Andrés Bisso (2007), en el que es posible consultar documentos de diversa índole y de autorías tan dispares como las de anarquistas, socialistas, masones, poetas, historiadores y estudiantes. Para la reconstrucción de la prehistoria del movimiento así como de sus facciones centrales y principales voces, véase María de Luján Leiva (1983). Otro entre los primeros autores en abordar el tema de la emigración antifascista en la región del Plata es Rinaldo Fanesi que, en su trabajo *El exilio antifascista* (1994), reconstruye el itinerario de Albano Corneli, uno de los primeros políticos exiliados a la Argentina en 1922 y uno de los promotores de la organización del antifascismo italiano en ultramar. Su autor reivindica la necesaria reflexión sobre el sustrato político y cultural de la emigración postunitaria en la segunda mitad del siglo XIX para entender las peculiaridades del antifascismo italiano de ultramar. Su atención se enfoca en el particular fenómeno político-cultural típico de las regiones del Plata que se conoce con el nombre de “garibaldinismo”, esto es, el retorno de la imagen de Giuseppe Garibaldi en los años treinta dentro de los discursos antifascistas para contrarrestar el intento del fascismo de atribuirse la herencia garibaldina. El recorrido elaborado por Fanesi repasa las distintas fases del antifascismo argentino, pasando de su crisis bajo el uriburismo hasta su fortalecimiento en los años treinta con la incorporación de intelectuales como el sociólogo Gino Germani o el periodista Mario Mariani, el nacimiento del batallón Garibaldi y la llegada, a finales de la década del treinta debido a la ola antisemita, de nuevos exiliados de notable peso político y cultural.

antifascista con más fuerza en Argentina y a través de la que se logra cierta unidad y acción conjunta.

No sorprende, por tanto, la afirmación de Devoto según la cual los años treinta representan la década en que tanto el fascismo como el antifascismo argentino “parecen encontrarse en una situación de mayor fortaleza” (2006: 361). Por un lado, son años en que se fortalece el consenso en torno al régimen de Mussolini al recibirse las noticias de la victoria en Etiopía y la proclamación del Imperio; por otro, las voces de la oposición se compactan y resuenan con mayor fuerza gracias a la presencia de figuras preminentes del exilio italiano como las de Mario Mariani, Nicola Cella o Gino Germani. Asimismo, en el año 1935 se formaliza la unión de los intelectuales argentinos de izquierda con la fundación de la AIAPE, la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, presidido por Aníbal Ponce, cuyo “espíritu aglutinador” —señala Niall Binns— permite “la inclusión no solo de comunistas sino también de intelectuales liberales, socialistas y hasta trotskistas” (2012: 35). Todas estas fuerzas, precisamente en el momento álgido de su despliegue, van a tener la ocasión de enfrentarse de manera frontal a través de las portavocías intelectuales que participan en el PEN Club en 1936. La reunión supone una oportunidad excepcional para el debate directo entre los defensores de la democracia y los emisarios fascistas conformados por la delegación italiana de Marinetti, Puccini y Ungaretti, tal y como se profundizará en el capítulo correspondiente, donde se confirma el apunte de Halperin Donghi según el cual “era inevitable que las discrepancias ideológicas cavaran fronteras cada vez más hondas en el campo intelectual” (2004: 100). Pocos meses después de la celebración del PEN Club, a partir del año 1937, el fascismo de ultramar comienza a perder de manera progresiva sus apoyos, en vista del inminente

conflicto mundial, que llevará al desmantelamiento de las redes tejidas silenciosamente en Argentina por sus seguidores⁴¹³.

⁴¹³ El libro firmado por el diputado Enrique Dickmann, *La infiltración nazi-fascista en la Argentina*, denuncia los episodios de infiltración de “ideologías extrañas en nuestra política y en nuestro medio social, en muchas escuelas de los territorios referidos” (1939: 7). Frente al peligro que supone del nacionalismo alemán, Dickmann se despreocupa del fascismo italiano, cuyo desmantelamiento se produce de manera sencilla ya que: “la obra del fascismo italiano es casi inocua por dos razones: el italiano inmigrado al país argentino es, en general, individualista y liberal; es difícil operar con él, es indisciplinado como todo latino; y además, los hijos de italianos que nacen en la Argentina son argentinos sin vuelta de hoja. Ambas consideraciones esterilizan, en gran parte la obra del fascismo italiano en nuestro país” (12).

4.2 MARINETTI EN BUENOS AIRES: TURBULENCIAS FUTURFASCISTAS

*L'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie
Roule dans cet ennui des feux vils pour témoins
Que s'est d'un astre en fête allumé le génie.*

Stéphane Mallarmé

4.2.1 *per le bianche strade di tutto il mondo!*

Debido a la extraordinaria personalidad de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), nacido en Alejandría de Egipto, educado en París y afincado en Italia desde su juventud hasta el año de su muerte en 1944, resulta improbable cualquier intento de compendiar en pocas líneas sus intrépidas aventuras como hombre de armas y letras⁴¹⁴. En 1926, año en que desembarca por primera vez en Buenos Aires, Marinetti es conocido internacionalmente como el autor de una vasta obra literaria, bifurcada en géneros distintos pero nucleada en torno a los principios incendiarios enumerados en su *Manifesto della letteratura futurista*, publicado por

⁴¹⁴ Para una versión novelada de su biografía, véase Gino Agnese (1990), donde se reconstruye el ambiente de excitación general en que transcurren los primeros encuentros entre Marinetti y su público, su enrolamiento en la primera guerra mundial, los primeros coqueteos con el fascismo, el repliegue literario de los años treinta y las gestas épicas de sus últimos años de vida, primero como combatiente en las guerras africanas y después en la expedición rusa durante la segunda guerra mundial. Otras fuentes indispensables son la primera biografía del escritor publicada por Giovanni Lista en 1995 y las investigaciones de la especialista Claudia Salaris, que lleva a cabo un seguimiento pormenorizado de la vida y obra del futurista a través de distintos títulos (1992, 1994, 1997, 2009).

el diario francés *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909. El autor de obras como *Mafarka, il futurista* (1910) o *Zang Tumb Tuum* (1914) signa de manera irreversible el devenir de las letras europeas, asumiendo el desafío de un arte radicalmente vanguardista, acorde con la realidad industrializada y los postulados rupturistas que definen la fisionomía del mundo occidental a comienzos del nuevo siglo. En contraposición con el positivismo decimonónico e inspirado por las lecturas de Bergson, Sorel y D'Annunzio, el ejército futurista, capitaneado por las consignas violentas de su líder, aboga por una acción total de destrucción y declara la guerra al pasado, deponiendo los monumentos de su tradición a favor de inéditos principios vitales y poéticos. La máquina, tomada como símbolo epocal del dominio del hombre sobre la naturaleza y erigida como fuente inagotable de energía, ocupa el nuevo centro del escenario cultural, desplazando de aquél al *Io* y, por consiguiente, al escuadrón de *archeologi*, *ciceroni* y *antiquarii* sobre el que se sostiene el viejo academicismo burgués. Durante su “época heroica” (Salaris, 1994), comprendida entre el año 1909 y el inicio de la primera guerra mundial, el futurismo, aún ecléctico desde un punto de vista ideológico⁴¹⁵, rebasa los dominios literarios y se propaga hacia otras disciplinas; fruto de tal divulgación son las partituras del músico Luigi Russolo, inventor de *Intonarumori* o la máquina del ruido, las fotografías aerodinámicas de Antón Giulio Bragaglia, las ondulaciones en bronce de Umberto Boccioni o le *Città nuove* del arquitecto Antonio Sant' Elia. En esos mismos años, desde Milán, Florencia y Roma, *le serate futuriste* elaboran y

⁴¹⁵ Salaris resume así los cruces que conforman el pensamiento político del capitán futurista: “Il pensiero politico marinettiano risente di molteplici stimoli, derivati dalle idee repubblicane di Mazzini, dall'anarchismo, dal socialismo rivoluzionario soreliano e dal nazionalismo, ed è proprio per questa sua particolare miscela ideologica che il leader futurista può fungere da mediatore tra i vari movimenti di rivolta e di dissenso” (Salaris, 1994: 82).

ponen en acto la *teoría-parolibera*⁴¹⁶, produciendo formas concretas para su ideario dinamitador y apelando a los intelectuales a abandonar sus torres de marfil. De esos nuevos espacios surgen los axiomas del primer futurismo que, recogidos en el *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), claman por la destitución de la sintaxis, la abolición de adverbios y adjetivos, la reducción de los tiempos verbales al modo infinitivo, la alternancia entre signos numéricos y signos matemáticos y la defensa de la analogía como principal ente generador de sentido (Marinetti, 2015).

Frente a tal extremismo inicial, es necesario apuntar aquí las sinuosidades que dibuja el timón futurista desde el momento de su nacimiento hasta el de su claudicación⁴¹⁷. Si el primer manifiesto de 1909 y el segundo de 1911, *Uccidiamo il chiaro di luna*, representan la detonación hacia un arte en libertad, ajustado a la modernidad industrial y al hombre contemporáneo, la experiencia de la guerra y la irrupción del fascismo en el panorama político nacional de los años veinte producen algunos reacomodos en sus proclamas originarias. Al respecto Walter L. Adamson señala cómo, tras la experiencia bélica, el futurismo sufre una grave fragmentación debido a la muerte de algunos de sus miembros durante los combates, el alejamiento de otros por cuestiones de tipo ideológico y la adhesión exclusiva de muchos de ellos a la nueva vanguardia política (2001: 231). El adalid futurista, tras un periodo de repliegue reflexivo entre 1920 y 1923, opta por un acercamiento al poder como única vía, prosigue Adamson, de salvaguardar la

⁴¹⁶ Acerca de la teoría de las palabras en libertad, señala C. Salaris: “Le parole in libertà intendono corrispondere proprio alla sensibilità massmediatica, multilineare, simultanea, rumorista, visiva e intuitiva che connota l’immaginario senza fili dell’uomo nella società del grande numero” (1994: 65).

⁴¹⁷ Tales sinuosidades explican que los investigadores hablen de varios estadios del futurismo. Según W. Adamson, es posible distinguir hasta tres periodos: uno inicial, el más irredento, que se extiende hasta la primera guerra mundial, el segundo, que coincide con la época de transición entre 1920 y 1923; y el tercero, menos virulento y más atento a los dictados propagandísticos del régimen que a la inspiración creadora de cada artista (2001).

continuidad de su credo estético. La autonomía del movimiento, mermada ante las exigencias del aparato discursivo oficial, termina por doblegarse y a partir de 1924, en que publica su libro *Futurismo e fascismo*, Marinetti hace lo posible por seducir al Duce y consagrar su estética como la representante de la nación (2001: 237)⁴¹⁸. Tal ambición no se verá satisfecha pues, tal y como se señalaba en la introducción al presente capítulo, el fascismo nunca reconocerá la oficialidad de ningún movimiento artístico, manteniendo en vilo el deseo de personalidades como la de Marinetti o Margherita Sarfatti⁴¹⁹, ávidas por ocupar junto a sus epígonos el lugar reservado al arte oficial del estado fascista. Este combate por el poder explica el carácter menos dinámico e irreverente del segundo futurismo, más comprometido desde un punto de vista político que su antecedente prebélico.

Sin perder de vista este horizonte en que lo intelectual y lo político convergen forzosamente, W. Adamson explica el viaje trasatlántico a Brasil y Argentina de 1926 como una iniciativa individual del escritor para granjearse el beneplácito del Duce. Marinetti se equivoca, sin embargo, al pensar que aventurarse hacia las Américas como embajador cultural del fascismo constituiría un mérito suficiente para lograr la primacía en el escenario cultural de la nación⁴²⁰. Al someter las aventuras trasatlánticas a tal perspectiva, se intuye que el Marinetti

⁴¹⁸ Para un seguimiento de los posicionamientos políticos del movimiento futurista, véase Alberto Schiavo (1981), donde se examinan los tres manifiestos políticos de Marinetti: *Democrazia futurista* (1919), *Al di là del comunismo* (1920), *Futurismo e fascismo* (1924). Su autor explica el entibiarse de las transgresiones vanguardistas a partir de los recelos procedentes de la cúpula fascista hacia los excesos del futurismo. Tales reticencias explican, en parte, el tránsito de la escritura marinettiana hacia formas más conservadoras y disciplinadas, acordes con el modelo fascista.

⁴¹⁹ Margherita Sarfatti, periodista y crítica de arte de origen hebreo, es recordada como una de las mujeres más poderosas de la primera mitad del siglo xx italiano. Además de como amante del Duce, pasa a la historia por la fundación en 1922 del movimiento artístico *Novecento*, que reacciona a la experiencia vanguardista preconizando la restauración de orden y le disputa al Futurismo la centralidad en el campo intelectual de la Italia fascista.

⁴²⁰ "All of this posturing gained him Mussolini's attention but nothing more. Indeed, the Duce's consistent snubs were making it abundantly clear that futurism was not destined to be a new Fascist state art, yet Marinetti persisted" (Adamson, 2001: 238).

que embarca hacia Buenos Aires en 1926 no es el mismo que repite la experiencia en 1936 y que ninguno de los dos anteriores tiene mucho que ver con el joven escritor que, bajo el signo de la iconoclastia y la anarquía, escribe dos décadas antes su primera pieza dramática *Re Baldoria* (1905). Por ello, en esta investigación se observa cada uno de los viajes a la luz de múltiples factores, relativos al contexto de destino pero también, necesariamente, al de partida. Una vez atisbado el momento por el que pasan las relaciones entre Marinetti y Mussolini, y tras definir las etapas de ambas travesías y el papel del ilustre visitante en ultramar, se especificará su acogida en el medio local y las consecuencias de su visita en la conformación del debate artístico y político porteño.

Como apunte preliminar antes de entrar en materia, se ha de mencionar aquí el estudio firmado por Sylvia Saítta y titulado “Marinetti en Buenos Aires: entre la política y el arte,” el único intento de reconstrucción del primer viaje de Marinetti y, en concreto, del contexto de sospechas y reticencias que genera su paso por la capital argentina en mayo de 1926. Ante su desembarco, recuerda la autora, “ni los escritores ni la prensa sabían si el que llegaría a la ciudad era el Marinetti, poeta futurista o un Marinetti, agitador fascista” (1995: 161). Las premisas apuntadas por Saítta constituyen el arranque de este trabajo cuyo corpus principal es de naturaleza hemerográfica; son las notas de prensa las que nos dan acceso a la semblanza del escritor italiano, ya sea enaltecido por su porte vanguardista, ya sea denostado por sus afinidades con el régimen del Duce. La alternancia entre ambos perfiles, el del futurista y el del combatiente fascista, el desplazamiento cronológico del primero en favor del segundo, y las evoluciones

que se dan en su perfil y en la naturaleza de sus intervenciones públicas entre el 26 y el 36 ocupan el interés de las siguientes páginas.

4.2.2 Primera travesía: ¿un viajero fascista o vanguardista?

El 5 de abril de 1909, cinco meses después de la publicación del *Manifiesto Futurista*, aparece en el diario argentino *La Nación* un artículo de Rubén Darío, enviado desde París y dedicado al joven Marinetti. En sus páginas, el coetáneo modernista reacciona ante los principios incendiarios de la nueva estética, reconociendo en la obra del italiano la voz de un “notable poeta” que, con fines parricidas, ha abierto el frente de batalla contra D’Annunzio y la vetusta Academia italiana (2002: 403). El nicaragüense, más cercano al esteticismo dannunziano que a las palabras-bomba de Marinetti, aunque alaba el ímpetu reformador de la nueva escuela, advierte en sus proclamas una reformulación de los principios clásicos del mundo grecolatino y cuestiona la antinomia planteada por los futuristas entre modernidad y tradición. La glosa dariana constituye un caso aislado dentro de los círculos literarios porteños de principios de siglo, cuyos exponentes no se familiarizan con los presupuestos de la vanguardia italiana hasta la década siguiente⁴²¹. A pesar del débil arraigo futurista en el Río de la Plata⁴²², los viajes

⁴²¹ La asincronía temporal entre el desarrollo del credo marinettiano en Europa y su divulgación en el área rioplatense es delineada en distintas investigaciones de May Lorenzo Alcalá, que demuestran que, en Argentina, “el periodo factible de recepción de la estética futurista va de 1920 a 1926” (2009: 19). Entre las fuentes de la autora, sobresalen las *Memorias* de Emilio Pettorutti, en que se testimonia la vaga y confusa difusión de las ideas marinettianas en los primeros años del siglo.

⁴²² Si bien hubo en el Río de la Plata “falsos futuristas” o “futuristas transitorios como Emilio Pettorutti o Mario Fingerit”, tal y como los denomina May Lorenzo Alcalá, “no hubo un grupo expresamente comprometido con el movimiento” (2009: 40). Entre los autores rioplatenses más permeados por el futurismo, Alcalá señala a los dos peruanos Juan Parra del Diego y Alberto Hidalgo, si bien centra su atención en el exótico caso de Piero Illari, futurista italiano que llega como periodista a la Argentina en 1924 y funda la revista *Rovente futurista*, cuyo único número fechado

trasatlánticos de Marinetti suscitan una asombrosa expectación en los territorios de ultramar, no solamente entre la comunidad de italianos afincada en Buenos Aires, sino también entre los miembros de la intelectualidad local de los años veinte y treinta.

La primera gira sudamericana de Marinetti, promovida por el empresario carioca Niccolino Viaggiani, prevé el paso del italiano por Buenos Aires, Rosario, La Plata y Córdoba, además de escalas en tres ciudades de los países vecinos, en concreto en Río de Janeiro, San Pablo y Montevideo (Saítta, 2014: 215). Tras una experiencia bochornosa en Brasil, donde es abucheado por sus alegatos a favor de Mussolini (Fabris, 1990), Marinetti desembarca en Buenos Aires el 7 de junio de 1926. Esa misma noche, a través del diario *La Nación*, aclara la finalidad exclusivamente artística de su *tournee*, respetando tal declaración de intenciones en el resto de conferencias dictadas en el país, tal y como se releva de sus respectivos títulos: “El futurismo bajo sus diversos aspectos en los países en que imperan las escuelas de vanguardia”, pronunciada el 11 de junio en el Teatro Coliseo; “El futurismo en la arquitectura”, el 12 de junio en la Facultad de Ciencias Exactas; “El teatro y el futurismo”, el 15 de junio de nuevo en el Teatro Coliseo; “Música y músicos desde Wagner a Russolo”, el 17 de junio en la Asociación Wagneriana; y “Los poetas futuristas: Buzzi, Folgore, Carli, Settimelli”, organizada y presentada por Vittorio Valdani el 18 de junio en el Círculo Italiano. Entre el resto de actividades que realiza en la capital, destacan su conferencia de inauguración en ocasión de una exposición de cuadros de Emilio Pettoruti, Xul Solar y Norah Borges, algunos recitales poéticos, una colaboración en la *Revista Oral* de Alberto Hidalgo y varias entrevistas ofrecidas a los medios de prensa desde el Hotel Plaza,

en noviembre de 1924 se conserva en la *Colección de Libros Raros* de la Biblioteca de Yale University.

en cuyo marco refiere su admiración por las “jóvenes repúblicas sudamericanas” y niega los rumores relativos al carácter oficial de su misión, aunque sin perder cada ocasión para la apología fascista:

No ejerzo ni he ejercido cargo ni representación alguna de carácter político. Soy únicamente artista; he vivido siempre en los medios artísticos, y vengo a América pura y exclusivamente como artista. Mi cerebro no está organizado para la monotonía de la política. (“Ha llegado anoche el fundador...”, *La Nación*, 1926)

4.2.2.1 Galas de bienvenida

La revista *Martín Fierro*, en torno a cuyo eje se aglutinan los escritores del grupo Florida, recibe efusivamente a Marinetti. La primera mención a la venerable figura de la vanguardia internacional aparece en el séptimo número bajo la prestigiosa firma de Jean Cocteau: “nos encanta como un vendedor de baratijas, por las bolas de todos los colores que lanza contra las ruinas,” declara el francés (1955: 49). Los círculos martinfierristas, antes de la llegada del pope del futurismo, han incorporado algunas de las propuestas de la vanguardia italiana a través de tres de sus redactores, Piero Illari, Sandro Volta y Sandro Piantanida, que representan, según reza el estudio de May Lorenzo Alcalá, *La esquiva huella del futurismo en el Río de la Plata* (2009). Todos ellos participan en el “Homenaje a Marinetti”, publicado en el número 29-30 de la revista, el 8 de junio de 1926, donde el “Manifiesto futurista” es transcrito y situado entre varios artículos laudatorios; de los reportajes dedicados a agasajar al adalid europeo, destacan por su entusiasmo el de Illari, que presenta al visitante como “apóstol de energías” y ensalza su papel como revitalizador de las juventudes pasatistas, y el de Sandro Volta que recuerda a “los artistas de todo el mundo” la deuda contraída con

Marinetti por haber sido este el introductor del “puñetazo y la bofetada en las batallas del arte” (1995: 210). Prueba de la simpatía que detentan ante la figura de Marinetti no solo sus compatriotas, sino todo el equipo de Evar Méndez, son las palabras de Leopoldo Marechal, que elogia su “puntería contra los viejos faroles, su violencia de Girolamo Pagliano, su cirugía brutal, encarnizándose en Italia que sufría el mal de Carducci y la apendicitis dannunziana” (1995: 210).

La cálida acogida de Marinetti por parte de la comitiva martinfierrista no puede leerse sin atender al contexto de euforia vanguardista en que se inscribe la visita del italiano. La aparición consecutiva de los poemarios de Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Fervor de Buenos Aires* (1923), el ultraísmo mural de *Prisma* (1921-1922), las formas cubistas de Pettorutti y la imparable cadena de revistas culturales como *Proa*, *Inicial* o *Síntesis* constituyen los ingredientes de un frenético laboratorio cultural, con los síntomas de un irrevocable cambio de paradigma⁴²³. La filiación de Marinetti al partido de Benito Mussolini, su respaldo a la violencia escuadrista y la sospechada misión de propaganda fascista que guía sus movimientos en el continente americano pasan desapercibidos ante el ímpetu de sus imperativos estéticos, tan en consonancia con los anhelos rupturistas de la vanguardia porteña. *Le parole in libertà* de Marinetti, arrojadas contra las rémoras del pasado, entroncan con el espíritu de cambio de la década del veinte y su trabajo de “higienización” lo encumbra ante la mirada complaciente de gran parte de los

⁴²³ Para un mapa detallado de tal escenario de cambio, remito al lector a lo referido en el apartado “2.1.2 La palabra en desborde” del capítulo anterior, dedicado a las escrituras de los inmigrantes.

intelectuales porteños. En conclusión, dentro del baluarte martinfierrista, la primacía artística neutraliza el criterio ideológico de sus integrantes⁴²⁴.

Por su parte, de la lectura que el diario *Crítica* ofrece de este controvertido personaje, al que celebra por su cordialidad, locuacidad y dinamismo, merece rescatarse la descripción que Borges hace del mismo, en un artículo del 20 de mayo, donde describe la obra marinettiana como una potente “medida profiláctica contra la cursilería del ambiente”, “el mayor jabón de bicloruro y la más eficaz piedra pómez de esos pavorosos años de principios de nuestro siglo” (“Marinetti fue...”, 1926). Las declaraciones de Borges reflejan la actitud que tendrán los vanguardistas de Florida ante la llegada del representante europeo de la nueva sensibilidad, al que acogen en engalanados convites. En las páginas de *Crítica*, que hace un seguimiento exhaustivo del paso de Marinetti por Buenos Aires, se ofrecen declaraciones obtenidas a lo largo de distintas entrevistas: en ellas, el visitante llega incluso a negar su filiación fascista el día siguiente a su desembarco el día 8 de junio:

Vehemente, Marinetti nos expresa su contrariedad porque alguno lo llamó fascista. Y es tal su molestia, su irritación por el calificativo, que olvidando todo su lirismo, toda su elocuencia, no hace sino repetir: “Io non sono fascista. Yo no he venido —nos dice luego— yo no he venido a América con ninguna misión de carácter político. Mi viaje obedece al solo, exclusivo deseo de estrechar lazos de afecto con las juventudes de América, de predicar en este nuevo continente el credo futurista”. (“Io non sono fascista”, 1926)

⁴²⁴ Otro factor que, sin duda, contribuyó a la cálida acogida de Marinetti entre los martinfierristas tuvo que ver con las sutiles labores de la diplomacia fascista en Argentina, encargada, como señala Leticia Prislei, de ubicar el régimen dentro de la senda de la normalidad. En su obra *Los orígenes del fascismo argentino* (Buenos Aires: Edhasa, 2008), se demuestra cómo el fascismo, todavía en los tempranos años treinta, es observado como una realidad política que integra el orden instituido legalmente y, por tanto, no advierte en Mussolini las amenazas de una figura dictatorial.

Si *Crítica* se muestra “ansioso de conocer de cerca a este extraordinario personaje”, en el diario nacionalista *La Fronda* se desmiente el perfil rupturista de Marinetti y se lamenta no haber encontrado “nada futurista en su persona ni en sus declaraciones” (“Hoy hablará Marinetti”, 11 junio 1926). La tranquilidad en que transcurren las conferencias por él dictadas y la ausencia de un verdadero debate artístico, llevan a Sylvia Saítta a calificar de “decepcionante” la visita, al término de la cual, añade, quedaría desdibujada su mítica figura revolucionaria (1996: 167). A nuestro parecer, si bien es cierto que Marinetti no logra satisfacer las expectativas que suscita su llegada entre los intelectuales argentinos, su figura es acogida con simpatía general por parte de los círculos intelectuales locales, que descartan el carácter propagandístico de su primera visita⁴²⁵. Así se refleja en las declaraciones de Alfredo Bianchi y Roberto Giusti que, en las páginas de *Nosotros*, lo describen como el escritor “más culto y simpático del mundo, franco, cordial, efusivo: un vivo temperamento de meridional, chispeante y elocuente” (1926: 367). En la tribuna —añaden— “es el mismo hombre, orador sugestivo y vibrante, que conquista al auditorio con la palabra imaginativa y el gesto expresivo” (367). El saludo que desde sus páginas se dirige al animador del futurismo tras su regreso a Italia es sintomático del entusiasmo de la joven generación de escritores ante el vate futurista, iniciador de un movimiento de vanguardia con “virtudes dinámicas” que había sido imprescindible para mundo de las artes (367).

⁴²⁵ Tal y como se documenta en las páginas de la revista *Nosotros*: “Disipado a tiempo el temor, que parece haberse fundado en un equívoco, de que pudiese visitarnos en calidad de propagandista del fascismo, no teníamos sino motivos de satisfacción al verle entre nosotros” (1926: 366).

4.2.2.2 Un futurista en apuros

A primera vista, la gran mayoría de los diarios italianos rinden homenaje al gallardo poeta futurista en su gira del 26, exhibiéndolo como “profeta e precursore della rivoluzione di valori operatasi in Italia” (“Preludio...”, *La Patria degli italiani*, 20 mayo 1926). Las excentricidades de Marinetti son interpretadas en clave estética y la belicosidad implícita en sus dogmas representa, también para los periódicos italianos de Argentina, una claudicación de las fórmulas caducas del decadentismo finisecular; “al poeta che si sdilinguiva al chiaro di luna cantando la donna fatale, Marinetti ha sostituito il poeta che sente e canta la vergine della velocità, voluttà prima, il cuore delle macchine, il rombo dei motori” (“Preludio...”). A modo de puente entre Italia y Argentina, las crónicas publicadas en *La Patria degli Italiani* insisten en la plena vigencia que tiene la rebeldía futurista en la Buenos Aires de los años veinte, debido a la profunda transformación que atañe a sus dispositivos culturales y materiales. La ciudad, por tanto, se despliega ante los ojos del italiano como un prolífico campo de trabajo, pues la juventud y la riqueza son, en sus palabras, “le due condizioni necessarie perché possa fiorire un movimento nuovo e originale” (“F. T. Marinetti”, 9 junio 1926). Así como Buenos Aires, conocedora de una velocidad y una mecanización insólitas en el pasado, se enfrenta al reemplazo de sus viejas estructuras, para los diarios italianos Marinetti encarna el ejemplar tangible de una Italia moderna, recuperada de la *vittoria mutilata* del 1918 y procreadora de una joven generación de hombres de voluntad y coraje. Los futuristas, subraya una noticia, fueron los que suscitaron fuera de Italia “le prime grandi parole d’orgoglio sopra l’Italia viva di giovani accesi di salute e speranza” (“Marinetti al Circolo Italiano”, 19 junio 1926). Bajo este prisma

patriótico, la personalidad de Marinetti se retrata como la de un ser excepcional y, en su caracterización, se encadenan superlativos y epítetos encomiásticos: Marinetti es el “narratore veloce”, “poeta originalissimo”, “conferenziere bizzarro”, un “tipo unico e inimitabile” (“De Montevideo a Buenos Aires”, *Il Giornale d'Italia*, 8 junio 1926).

Sin embargo, frente a la tendencia de inscribir la visita de Marinetti en una atmosfera de relativa tranquilidad, común a la mayor parte de los diarios italianos, lo cierto es que su desembarco en Argentina no va a estar exento de polémica. Así como en Brasil ha de enfrentar los altercados provocados por una ruidosa oposición antifascista, en Buenos Aires es interrogado de manera reiterada a propósito de su militancia política. En un artículo publicado por *Il Giornale d'Italia*, se declara “amigo de Mussolini” y “fascista futurista” (“De Montevideo a Buenos Aires”) pero niega haber recibido algún encargo por parte del gobierno y expone las razones, exclusivamente artísticas, de su gira sudamericana. Al mismo tiempo, y muy audazmente, aprovecha la ocasión que le brindan estas preguntas para relevar las glorias de la Italia fascista, donde se vive “meglio che in tante altre nazioni. Il lavoro é generale. L'ordine assoluto. La tranquillità perfetta. Il prestigio dell'Italia ingigantito” (“De Montevideo a Buenos Aires”).

Frente a los elogios propagados por parte de periódicos italianos como *La Patria degli Italiani* o *Il Giornale d'Italia*, simpatizantes del primer fascismo de los años veinte, y ante la actitud encandilada de *Crítica*, cuyo equipo de redacción queda seducido por la palabra explosiva del futurista, han de contraponerse las voces de disenso de otros medios periodísticos: la *Protesta*, de tradición anarquista, y el antifascista *L'Italia del Popolo*. Para ambos, la visita del italiano encubre una complicidad política y una misión de propaganda:

Para hoy se anuncia que dará su primera conferencia (Dios Mediante) el chiflado del futurismo y del fascismo que se halla en esta capital. [...] Habrá motivos para reírse... aunque sea de verlo gesticular en medio de la silbatina o cuando abandone la pista bajo una verdadera granizada de hortalizas. Porque este loco tiene prometido a sus congéneres de Italia avivar el fascismo en Buenos Aires y tendrá que hacerlo para poder volver a sus lares con algunas probabilidades de librarse del *manganello*, aunque tenga que afrontar aquí las contingencias de semejante aventura. Porque loco y todo, prefiere las silbatinas y chaparrones de hortalizas al recibimiento que le harían sus compinches a su regreso si no hubiera cumplido, en parte siquiera, la promesa. He ahí los apuros en que se halla en estos momentos el pobre loco. Si habla del fascismo malo y, si no habla, también. Peliagudo dilema. ("Los apuros de Marinetti", *La Protesta*, 11 junio 1926)

Por su parte, *L'Italia del Popolo* objeta con firmeza la presencia del visitante italiano: la prédica futurista es un mero pretexto, una falaz cobertura que alberga en su seno una operación de injerencia ideológica. El osado juego de máscaras puesto en práctica por el italiano es entendido como una estrategia de despiste, una táctica para sortear sospechas y evitar "silbatinas" como las de Río de Janeiro o San Pablo. Como prueba de ello se toma la arenga fascista abucheada por el público brasileño: los gritos de "¡Viva Giacomo Matteotti!", diputado socialista asesinado por los *camisas negras* en 1924, obligan a Marinetti a interrumpir su ciclo de conferencias ("Il fascista Marinetti posto in fuga", 10 junio 1926). Los alborotos se repiten, según el diario italiano, en todas sus apariciones públicas, durante las cuales Marinetti se mantiene imperturbable frente a insultos, petardos y todo tipo de proyectiles vegetales: "pomidori, banane, carote, papate, uova, bombette di catrame, ampolle di zolfo" vetan, en Brasil, la palabra del poeta ("L'ultimo saluto...", 3 junio 1926). La imagen pretendida de Marinetti como divulgador del futurismo literario es refutada por *L'Italia del Popolo* que sostiene acusaciones tajantes contra el viajero: Marinetti es claramente un "delincuente", cuyo propósito es querer importar de contrabando el ideario fascista ("Ancora

Marinetti”, 3 junio 1926). Sus embustes son desenmascarados por los periodistas, que identifican las contradicciones de su discurso, señalan sus astutas trampas y lo vinculan con las estratagemas de Mussolini. Así, el 13 de junio, se cierra el caso Marinetti con un artículo perentorio en que se retrata al poeta como un hombre “lunatico, bizzarro, stravagante”, un desequilibrado que se acoraza en su disfraz futurista, un “pazzo furbo o un furbo che fa da pazzo” (“Marinettiane”, 13 junio 1926). En relación con estas reticencias iniciales, primeros síntomas de la virulencia de la década siguiente, han de leerse las declaraciones vertidas por José Salas Subirat en su *Ensayo para los fósiles del futurismo*, anterior a la visita del 26; en este, si bien no discute la personalidad de Marinetti como creador, recuerda que es, ante todo, “un gran guerrero de la Italia política y uno de los primeros fascistas” (s.f.: 40) y se pregunta: “si no quiere hacer propaganda del amo de Italia, ¿qué lo trae a estas tierras?” (67).

Otro caso que ilustra la desconfianza de algunos intelectuales ante el escritor italiano es la polémica que se desata entre las revistas, en concreto entre *Proa* y *Nosotros*, a raíz de la traducción de Brandán Caraffa del prólogo de Marinetti a su libro *Futurismo e Fascismo*, publicado en Italia en 1924. En el texto, traducido del italiano y reproducido en el número VIII de *Proa*, se persuade al lector de la alianza política entre ambos movimientos con aseveraciones del tipo: “la llegada del Fascismo al poder constituye la realización del programa mínimo futurista” o “el Fascismo se nutre de principios futuristas” (1925: 57-58). No tarda en llegar la réplica desde la revista de Roberto Giusti y Alfredo Bianchi, en la que Juan Antonio Villoldo le achaca a *Proa* los cargos de fascismo y lugonería. El debate se zanja con la respuesta Jorge Luis Borges que, en nombre de la Dirección de *Proa*, escribe para *Nosotros*: “En cuanto al solemnismo patriotero de fascistas e

imperialistas, yo jamás he incurrido en semejantes tropezones intelectuales. Me siento más porteño que argentino, y más del barrio de Palermo que de los otros barrios. (...) Soy hombre inapto para las exaltaciones patrióticas" (1925: 547).

4.2.3 Segunda travesía: el desembarco de un *miles gloriosus*

Cuando Marinetti vuelve a Buenos Aires en 1936, el contexto argentino ha sufrido un cambio radical y los mapas culturales han dado un vuelco con respecto a su primera visita. En el nuevo paisaje político, controlado desde comienzos de la década por gobiernos fraudulentos de ideología conservadora y por la marcada politización de sus intelectuales, resuenan las noticias del ascenso de los totalitarismos europeos. La comunidad letrada, sostiene Niall Binns, experimenta un cisma irreversible entre simpatizantes y detractores del fascismo, acentuado por el reciente estallido de la guerra civil española (2012). Los episodios locales y la empatía hacia los acontecimientos internacionales explican la primacía de la discusión política sobre la disquisición estética, que es relegada a un segundo plano arrastrando consigo las aventuras vanguardistas de la década anterior. Marinetti, al atracar por segunda vez en la ciudad que diez años atrás lo había acogido como célebre embajador de la "nueva sensibilidad" europea, encuentra ahora un panorama intelectual mayoritariamente hostil en que el futurismo, estigmatizado como instrumento del ideario mussoliniano, ocupa un lugar de desprestigio en la República Argentina⁴²⁶. Pese a tal desinterés por su credo

⁴²⁶ Paradójicamente, si en la Argentina el movimiento liderado por Marinetti es rechazado por su contubernio con el gobierno fascista, la relación entre ambos en la Italia de los años treinta se sostiene sobre un precario equilibrio. Las investigaciones de Walter L. Adamson (2001) demuestran que, además de las tentativas frustradas por convertir su proyecto futurista en el arte oficial del Estado fascista, el escritor italiano tiene que enfrentar el rechazo de parte de la cúpula del

estético, el segundo desembarco provoca un impacto relevante en el país sudamericano, pues es aprovechado, por el fascismo de ultramar, como ocasión para celebrar los triunfos de Mussolini que, a mediados del treinta, reúne en torno a sí un especial consenso debido a las victorias en África y la proclamación del Imperio.

La primera noticia que anuncia la llegada del ilustre huésped Marinetti, esta vez como miembro oficial de la delegación que representará a Italia en el Congreso del PEN Club celebrado en Buenos Aires, es la que se publica el 25 de agosto de 1936 en el diario fascista *Il Mattino d'Italia* con el titular: “Il Seniore futurista torna dall’Africa e viene a Buenos Aires”. *Neptunia* es el nombre del trasatlántico que, procedente de Trieste, atraca en la capital argentina, donde, el mismo día del desembarco, el viajero pronuncia su conferencia “Testimonianza di un poeta soldato in Africa Orientale” y transmite un mensaje personal del Duce a los italianos de Argentina. Con talante abiertamente político, inicia así su segunda gira americana que, si bien incluye en el viaje de retorno una breve escala en Uruguay y otra en Brasil, limita la mayor parte de sus actividades a la ciudad de Buenos Aires, donde permanece hasta la fecha de regreso el 20 de septiembre. Tal y como se ha podido comprobar en las notas de prensa de los diarios consultados, el calendario de visitas, al margen de su participación en las reuniones del PEN Club junto a Giuseppe Ungaretti y Mario Puccini entre el 5 y el 15 de septiembre⁴²⁷, incluye

régimen que, bajo las consignas de la crítica hitleriana, impugna sus provocaciones vanguardistas por encarnar las perversiones de un “arte degenerada”. Por su parte, Claudia Salaris, a partir del carteo entre Carlo Marli y Marinetti, identifica varios puntos de colisión entre futurismo y fascismo, entre los que destaca el año 1925, en que las autoridades oficiales hacen un desplante al escritor al no asistir a un homenaje en su honor. Escribe Salaris: “La vicenda nel suo complesso è lo specchio delle difficoltà in cui si dibattevano le frange estreme futuriste nella metà degli anni venti, mentre era in corso un processo di normalizzazione del regime; e nel periodo, è ben ricordarlo, il capo del futurismo veniva considerato da un punto di vista politico come un non allineato” (1989: 27).

⁴²⁷ A la actuación de Marinetti durante los actos del PEN Club argentino se le dedica el capítulo 3.5, donde, además de observar las trifulcas entre los escritores italianos y los miembros de la

pocas actividades de índole literaria y numerosas diligencias de representación oficial. Esta vez, Marinetti dicta solamente dos conferencias en Buenos Aires, una en italiano y una en francés, que repetirá en dos ocasiones (el 29 de agosto y el 9 de septiembre) en el Teatro Politeama: “Letteratura ed arte della nuova Italia” y “Politique et poesie futuriste. 1936”. Los contenidos de sendas disertaciones versan, de manera general, sobre los hallazgos alcanzados bajo el régimen fascista por la arquitectura, la música, la literatura y las artes plásticas. Para sustentar esta tesis, el orador recurre al panegírico de figuras coetáneas como la de Mario Puccini, ensalzado por su “personalità libera dalle pastole ed influenze dannunziane”, la de Massimo Bontempelli, “novelliere elegante, snello, elettrico”, la del arquitecto Sant’Elia, caído en el frente de batalla, la de Aldo Giuntini, “creatore delle sintesi musicali” o la de Luigi Pirandello, apodado el “Sardou centuplicato” (“Marinetti riafferma”, *Il Mattino d’Italia*, 11 septiembre 1936). La tercera y última perorata que dirige a los argentinos, esta vez en Mendoza el 18 de septiembre, se desliga de asuntos artísticos, limitándose a referir las victorias de Mussolini en África Oriental; con ella engrosa, una vez más, el discurso patriótico que propaga en los confines bonaerenses.

Dejando de lado su participación en el PEN Club y sus tres conferencias, el resto de sus apariciones públicas podrían dividirse en dos tipologías: por un lado, las visitas propagandísticas de carácter político-oficial y, por otro, los homenajes y encuentros ociosos con algunos representantes de la cultura argentina. Entre las visitas, las más relevantes son al *Fascio* femenino el día 5 de septiembre, a los “Dopolavoristi della Marconi” y a la Asociación Patriótica Italiana el 6, a la Dante Alighieri y al Club Italiano de la calle Rivadavia el 12, a la “Scuola Elementare

delegación francesa, se reconstruyen los itinerarios de viaje de sus acompañantes Mario Puccini y Giuseppe Ungaretti.

Italiana” el 17 y, por último, a la sede del *Fascio* el 19, donde refiere las acciones renovadoras de la juventud italiana bajo la guía del Duce desde su etapa como periodista hasta la proclamación del Imperio. El poeta soldado, recibido con júbilo en las sedes institucionales, complace a su auditorio con arengas inflamadas de patriotismo en las que relata las corajudas acciones de las camisas negras en las tierras abisinias. Marinetti, investido por Mussolini como *Accademico d'Italia*, cumple así con el itinerario propio de un emisario del régimen⁴²⁸.

Es durante los convites y las reuniones con los pocos artistas argentinos aún expectantes por conocer a Marinetti donde la palabra futurista reconquista parte de su antiguo protagonismo. El 2 de septiembre, la revista *El Hogar* convida al viajero a una comida futurista organizada por Piero Illari y Lina Gambarotta. El pintor Emilio Pettorutti interviene en la decoración de la sesión “Plasticomible”, entre cuyos comensales se encuentran el poeta Horacio Rega Molina, el escritor Roberto Arlt y el actor Florencio Parravicini. En este segundo grupo de actividades, menos comprometidas desde un punto de vista político, tienen cabida otras dos invitaciones: un desayuno por parte de Victoria Ocampo el 15 septiembre, quizás para normalizar las relaciones con los delegados italianos tras los encontronazos del PEN Club, y una cena de despedida el 19 de septiembre por parte del Circolo Italiano, en la que Piero Illari y Carlos Ibarguren con emotivos discursos honran la tarea desarrollada por el italiano en la ciudad de Buenos Aires.

⁴²⁸ Una rutina similar tiene lugar en su única jornada de paso por Montevideo, durante la cual visita el Hospital Italiano, la Escuela Italiana, se reúne con el Presidente Terra y almuerza en el Circolo Italiano. Por la tarde, da una conferencia en el Teatro Sodre y parte hacia Brasil, última escala antes de emprender el regreso a Italia.

4.2.3.1 Silencio en la prensa

Ante la retórica fascista que acompaña a la comitiva de Marinetti en su paso por Buenos Aires, resulta fácil imaginar las razones de la reticencia del circuito intelectual porteño ante la segunda visita de Marinetti, derivadas no ya de divergencias de índole artística, sino del rechazo a sus proclamas belicistas y a su explícito fervor por el Duce⁴²⁹. Si entre la comunidad de escritores la llegada de Marinetti como ex-combatiente de la guerra en Etiopía no genera el entusiasmo del 26, las publicaciones periódicas, atravesadas por la crispación, no admiten posturas ideológicas intermedias ni atienden a negociaciones con representantes de signo político contrario. El silencio que la revista *Sur*, órgano central de la inteligencia argentina a partir de los años treinta, impone a la figura de Marinetti tras el encontronazo verbal entre el poeta y Victoria Ocampo en el PEN Club ilustra las tensiones que convulsionan el campo literario⁴³⁰. Por lo que respecta a la prensa local en castellano, y si se tiene en cuenta la atención brindada al escritor por *Martín Fierro* y *Crítica* en la visita precedente, llama la atención la casi total ausencia de noticias dedicadas a reconstruir el itinerario de Marinetti por la ciudad. El destierro del que fuera insigne huésped de los principales periódicos no puede leerse sino como síntoma de una pretendida indiferencia ante su cometido como propagador del fascismo. Tanto *Crítica* como *La Vanguardia* o *La Prensa* dedican crónicas marginales a las actividades realizadas por Marinetti fuera del Congreso, aunque no pierden de vista las discusiones que dentro de este se

⁴²⁹ También Alejandro Patat explica el declino de su popularidad en la Argentina del treinta a partir de dos motivos: uno de tipo ideológico, al haber sido vinculadas su imagen y su obra con el régimen fascista, y el segundo, de carácter estético, relacionado con el agotamiento de las posibilidades expresivas de los principios futuristas por él predicados (2005: 129).

⁴³⁰ La única referencia que encontraremos en la revista al poeta aparece en un artículo de Ernesto Palacio, anterior a su visita del 36, en que el futurismo es excluido del canon literario italiano y Marinetti es tachado de “mandolinista enloquecido”, enfermo de “verbalismo, retórica y cliché” (1936: 56).

producen. Las palabras con las que se caracteriza a Marinetti en algunos diarios es reflejo de este ambiente de fracturas inconciliables; si *La Vanguardia* demoniza al italiano, reconocible por la estela de azufre que deja a su paso por las calles porteñas, *Crítica* lo retrata en actitud furibunda, agresiva y descompuesta, contraponiéndolo a la figura serena del teólogo francés Jacques Maritain, otro huésped de la ciudad en esas fechas:

Marinetti con su oratoria de catapulta —sin duda cree expresar la fuerza— empeora las cosas. Ahora aparece el diablo —nada menos— en pleno siglo xx y en la ciudad de Buenos Aires. Nos pareció que al través de la radio llegaba olor a azufre. Maritain había hablado de los ángeles, il signore Marinetti nos habla de «le diabolique». (“Impresiones de una radio escucha”, *La Vanguardia*, 13 septiembre 1936)

4.2.3.2 El mito Marinetti

Por el contrario, los diarios ítalo-argentinos de cuño fascista *Il Giornale d'Italia* e *Il Mattino d'Italia* abarrotan sus páginas con las crónicas que detallan cada uno de los desplazamientos del insigne huésped en Buenos Aires; en ellas se glosan los contenidos de sus intervenciones, se subrayan las dotes de persuasión del orador y se refrenda el exitoso desarrollo de todas las actividades que protagoniza. En esta ocasión, y desde las primeras noticias de salutación, un rasgo inédito prevalece en la construcción de su semblanza:

Oggi é nuovamente in Argentina. La collettività italiana lo attendeva per rivedere in lui non soltanto il creatore del Futurismo, ma il Fascista delle ore eroiche e difficili, il soldato delle ore imperiali. (...) Noi salutiamo in Marinetti la nostra giovinezza che nel Futurismo, nel Fascismo e nella trincea conquistó a prezzo di sangue la maturità imperiale di oggi. (...) In lui noi riviviamo le prime scassottate in difesa del Futurismo, le prime polemiche in difesa dell'arte italiana, i primi assalti in difesa dello spirito romano. Marinetti ci ha insegnato a lottare. Benvenuto in terra d'Argentina, Eccellenza Marinetti; in questa terra che gli italiani hanno velocemente

fecondata e potenziata e che hanno eroicamente difesa e protetta. (“Saluto a Marinetti”, *Il Mattino d’Italia*, 24 agosto 1936)

Ambos medios periódicos, bajo el control del *fascio* argentino, enaltecen la segunda travesía del escritor, envolviendo su silueta en un aura mítica y descubriendo en su porte de soldado las glorias de una Italia beligerante y heroica. Las alusiones a sus hallazgos estéticos quedan supeditadas a sus acciones políticas como combatiente de las tropas fascistas, de modo que el futurismo, cuando asoma, lo hace en tanto que elemento subsidiario de la faz guerrera de su precursor. Al devenir su obra un apéndice más de la gran maquinaria imperial, la imagen del viajero queda ajustada a la consabida retórica totalitaria⁴³¹. El que diez años atrás apareciera como representante del espíritu de vanguardia ante el frente martinfierrista es, en su segundo viaje, un soldado fascista tal y como corrobora el mismo Marinetti, volcado en sus discursos a la escenificación de las hazañas pergeñadas por el ejército de Mussolini ante las tropas etíopes de Haile Sellasie. Mientras el Marinetti del veinte alienta los deseos de renovación del martinfierrismo, el del treinta insufla el sentimiento patrio de la comunidad italiana de ultramar en el marco de un proyecto de fascistización, que alcanza su fase culminante en esta década. Así escribe un periodista de *Il Giornale d’Italia*:

Noi italiani dell’Argentina conserveremo molto buona, molto grata memoria della visita che ha fatto Marinetti: egli é stato assertore magnifico di italianità e ha reso per il prestigio della nostra patria, in meno d’un mese, più di quanto noi, vinti dalla pigrizia del *carpe diem*, rendiamo in molti anni.

⁴³¹ También en Italia la personalidad artística de Marinetti ha sido fagocitada por el aparato imperial, al que ha sacrificado su originalidad como creador como medio para garantizar la continuidad de su proyecto. A este “tercer futurismo”, en definición de Walter L. Adamson (2001), pertenece la última fase de la producción marinettiana caracterizada por la subordinación a las directrices del régimen. El arte futurista, tras su fracasado intento por predominar sobre otros sectores culturales de la Italia fascista que le disputaban la categoría de arte oficial, reniega de su autonomía en favor de una obra de propaganda, menos virulenta y más atenta a su compromiso político.

Marinetti ha veramente mostrato agli argentini che cosa siano gli uomini dell'Italia Nuova. ("Il futurista dinamico", 20 settembre 1936)

La construcción y puesta en órbita del mito Marinetti, encarnación viviente de la Italia del Duce, puede entenderse como un producto más de esa fábrica de consenso que, desbordando las fronteras nacionales, se extiende en el ámbito internacional gracias al progresivo control de la prensa escrita, la radio y el cine. Los diarios italianos, al alabar a Marinetti como "spirito sempre magnifico," "sublimemente fascista" e "immagine della patria e il Duce" ("Da Mendoza", *Il Giornale d'Italia*, 18 septiembre 1936), despliegan, ante la mirada expectante de sus connacionales emigrados, una suerte de "utopía fascista", la idea de una nación triunfal y moderna⁴³².

Esa imagen del escritor confeccionada por los diarios de ultramar, lejos de representar un episodio aislado, participa del conjunto de expediciones diplomáticas que, además de construir una red de mitos, propician el viaje hacia la Argentina de mensajeros transoceánicos del Duce; entre ellos, el periodista Mario Intaglietta, director del *Mattino d'Italia*, el aviador Francesco Pinedo o los consabidos escritores de primera línea Massimo Bontempelli, Mario Puccini o Giuseppe Ungaretti⁴³³. Estos ilustres visitantes, al evocar en sus discursos los escenarios de una Italia imperial y victoriosa, asumen su misión dentro de un mismo aparato de poder que se propone, mediante estrategias de identificación colectiva, el fortalecimiento del sentimiento de italianidad entre las comunidades

⁴³² Camilla Cattarulla reflexiona acerca de la construcción de una imagen utópica de Italia por parte del fascismo y sobre los mecanismos de consenso activados por el mismo en Argentina. Ante la falta de sentimientos de patriotismo entre los emigrantes italianos de ultramar y sus descendientes, el fascismo, otorgándole vigencia a la idea de una gran civilización, alimenta la conciencia de ser parte de una nación adelantada y poderosa (Scarzanella, 2007: 283).

⁴³³ Tal línea de lectura entronca con los estudios de Leticia Prislei, que subrayan la astucia del funcionario fascista que, para evitar confrontaciones políticas directas, opera desde lo cultural y a partir de estructuras científicas (2008: 28).

de ultramar. Tal actitud se documenta también en la visita de Marinetti a la sede de la Asociación Patriótica Italiana, donde su discurso acerca de la fortaleza moral y heroica de la juventud fascista suscita “vere esplosioni di entusiasmo e di orgoglio italico” (“Marinetti ha visitato ieri”, *Il Mattino* d'Italia, 24 agosto 1936). La constante recreación en la prensa de sus rasgos físicos así como el despliegue de detalles en la construcción del escenario en que tiene lugar la improvisación del viajero, incide en la irrupción de la dimensión estética en estas jornadas de política italianizante⁴³⁴. Los rituales de masa y la espectacularización de la vida política son ubicados por Emilio Gentile entre los principales caracteres de comportamiento del grupo fascista:

En el Estado totalitario la vida civil era un espectáculo continuo donde el hombre fascista se exaltaba en el flujo de la masa ordenada, con la repetición de los ritos, con la exposición y veneración de los símbolos hasta conseguir la fusión mística de la propia individualidad con la unidad de la nación y de la estirpe, a través de la mediación mágica del duce. La organización del consenso de masas, en efecto, estaba fundada en estos ceremoniales. (2004: 103)

Como último apunte, es necesario concretar que otro de los objetivos de la liturgia organizada en torno a Marinetti es el de revertir el desprestigio de las colectividades ítalo-argentinas, denigradas por la marca de la inmigración desde comienzos de siglo. Ante el auge del ensayo de interpretación nacional en que se exploran las formas de la argentinidad y se cuestionan los contornos de una ciudadanía acrisolada, reactivándose por la élite criolla los viejos prejuicios hacia

⁴³⁴ En su ensayo más leído, Walter Benjamin plantea la correspondencia de la praxis fascista con la estetización de la política en contraposición con la comunista, representada por la politización del arte. A propósito de la primera, el filósofo alemán reproduce las siguientes palabras de Marinetti: “Durante 27 años, nosotros, los Futuristas, nos hemos rebelado en contra de que se etiquete a la guerra como antiestética. Al respecto decimos: la guerra es bella porque establece el dominio del hombre sobre la máquina. La guerra es bella porque da inicio a la metalización soñada del cuerpo” (2012: 60).

el extranjero⁴³⁵, la prédica de Mussolini, personificada por el ilustre poeta, es acogida entre las colonias inmigrantes como una forma de nacionalismo defensivo, un programa de salvaguardia de la italianidad⁴³⁶. Prueba de ello es la insistencia de *Il Giornale d'Italia* en el tributo que las autoridades argentinas rinden a Marinetti durante la cena de homenaje celebrada en el Circolo Italiano:

In lui si onora l'italiano alla milionesima potenza. Ed abbiamo gioito nel vedere con la folla dei connazionali, autorevoli rappresentanti dell'Argentina. Carlos Iberguren ha finito il suo discorso con un vero inno a Roma ed all'Impero, tanto significativo poich  viene da lui, che ad una intera generazione di argentini ha insegnato dalla sua cattedra l'amore e la perfezione del diritto romano. ("L'ultimo entusiastico saluto...", *Il Mattino d'Italia*, 20 settembre 1926)

La exaltación del escritor y el encumbramiento de su figura que se da en las noticias del *Mattino d'Italia* derivan en un fenómeno singular. Marinetti, además de garante y puente de la palabra del Duce de un lado a otro del Atlántico, termina por devenir objeto mismo de la propaganda oficial. Su mera estampa es concebida por la prensa como ejemplar apodíctico de los últimos progresos del régimen. El perfil de Marinetti adquiere la fisionomía del "hombre nuevo", el prototipo más logrado de la supuesta revolución antropológica experimentada por la nación italiana bajo la mano de hierro de Mussolini⁴³⁷. Marinetti, en su imponente corpulencia, se

⁴³⁵ Los ensayos de E. Mallea, R. Scalabrini Ortiz y E. Martínez Estrada, que desvelan las formas invisibles, incompletas y falsificadas de la argentinidad, se cruzan con los programas de L. Lugones de asimilación cultural y vuelven a poner en circulación el estigma anti-extranjero del primer nacionalismo de R. Rojas y M. Gálvez.

⁴³⁶ La terminología de "nacionalismo defensivo" es adoptado por Fabio Bertonha para explicar la adhesión en Brasil y Argentina de los italianos y sus descendientes al fascismo, debido a que el orgullo por las realizaciones y conquistas de la Italia fascista se convertía en "instrumento para la recuperación de la autoestima de los italianos y sus hijos, facilitando incluso la propia integración en sus nuevas sociedades" (1999: 119).

⁴³⁷ Emilio Gentile demuestra la centralidad de la figura del italiano nuevo en la mitología del régimen a partir de la ambición fascista que preveía la programación eugenésica de una raza nueva de "dominadores, conquistadores y creadores de civilización" (2007: 235). Si bien reconoce las distintas variantes del mito, la versión más extendida del modelo del hombre nuevo "era la figura ideal del ciudadano soldado educado según el mandamiento único de la religión fascista: creer, obedecer, combatir" (249).

vuelve modelo de virilidad y su fisionomía de dureza implacable es magnificada en las páginas del *Mattino*: “Il suo viso grave e sorridente, il suo sguardo dritto e penetrante, il suo labbro netto e inflessibile, il suo gesto rapace e impetuoso bene possono rappresentare la nostra giovinezza” (“Saluto a Marinetti”, 24 agosto 1936). Marinetti representa la voluntad de potencia, es el perfecto soldado, “il cerebrale dai muscoli d'acciaio” en que se conjugan genio creador y fiereza espartana (“Sua Eccellenza”, 5 septiembre 1936). Este tipo de descripciones físicas, que se suceden en las páginas del *Mattino*, convierten al poeta en un vistoso maniquí e integran su imagen en las estrategias de consenso y auto-legitimación fascista. Por tanto, si la tesis de Scarzanella ve en la ideología mussoliniana “un nuevo tipo de patriotismo” (2007: 11), el paso de Marinetti por la nación argentina, su exhibición y mitificación a través de la prensa periódica contribuyen a consolidar la respectiva red de mitos compartidos⁴³⁸.

4.2.4 Balance

Como resultado de la reconstrucción y el seguimiento de los viajes de F. T. Marinetti hacia la República Argentina, se extraen las siguientes observaciones:

a) La acogida del escritor italiano en el medio local varía notablemente en cada viaje debido a los cambios que se perfilan en el horizonte político y cultural de las respectivas décadas. La unánime expectación que genera su paso por Buenos Aires en 1926, como portavoz de la vanguardia futurista, se disgrega en la década

⁴³⁸ M. Härmänmaa (2000) rastrea la glorificación que Marinetti traza de sí mismo como *condottiero* en varios de sus textos. La autora, además, describe al nuevo hombre futurista imaginado por Marinetti en las obras de los años treinta y cuarenta y lo pone en relación con los nuevos modelos antropológicos que proliferan desde finales del XIX. Recuerda también que la imagen fascista de la masculinidad incorpora atributos propuestos a principios de siglo por los futuristas italianos.

siguiente en la que algunos sectores denuncian el cariz político que asume su gira por la ciudad porteña. Si se toman en consideración las razones que motivan los periplos americanos de Marinetti, puede afirmarse que estos se resuelven en un doble fracaso pues el ilustre huésped, en el primero, no logra el arraigo de su credo estético entre los artistas argentinos —el futurismo deja raros epígonos al otro lado del océano—, ni cumple en el segundo su misión política al no lograr el consenso ansiado hacia la Italia de Mussolini. Si, como sugieren Sylvia Sáitta y Alejandro Patat, su misión artística no va más allá de una mera acción divulgativa al no representar su credo estético un modelo vigente entre los jóvenes vanguardistas, su mensaje político no corre tampoco una suerte mejor pues queda circunscrito a los sectores ya adscritos al Partido Nacional Fascista, el grupo de prosélitos ya existentes antes de su llegada.

b) No obstante el signo de fracaso que marca sus viajes, su itinerario por el territorio argentino no pasa desapercibido; al contrario, produce una fuerte resonancia en los circuitos intelectuales y en la prensa escrita. En ambos contextos, la figura de Marinetti tiene una gran visibilidad en la prensa, en el 26 por su labor como futurista y en el 36 por las polémicas que levanta su condición de emisario fascista. No hay periódico que no refiera alguna noticia relacionada con su desembarco y en algunos diarios la gira de Marinetti se convierte en la primicia de sus rotativas durante los meses que dura la estadía. Del rastreo de su protagonismo a través de las crónicas de prensa se derivan dos retratos del escritor: Marinetti como artífice europeo de una sensibilidad moderna, alabado en *Martín Fierro* por su temperamento de francotirador, por el espíritu iconoclasta en combate contra las jerarquías del arte antiguo, y Marinetti como poeta soldado, el

emblema de una Italia victoriosa y el glosador de las hazañas de Mussolini al otro lado del Atlántico.

c) Si en su primer desembarco, quizás debido al bochorno de los acontecimientos brasileños, Marinetti sorteó las acusaciones políticas logrando un ambiente amistoso para el desarrollo de su *tournée*, en el del 1936 su comportamiento se corresponde con el modelo del fiel propagador, asignado por el régimen a sus emisarios. Las voces de admonición al futurista aparecidas en diarios como *L'Italia del Popolo* o *La Protesta* en el primer viaje se acentúan en el segundo, durante el cual las páginas de los periódicos se convierten en microcampos belicosos que reproducen, dentro de sus soportes de papel, los enfrentamientos que tienen asiento en el panorama internacional. La llegada del escritor tiene un evidente impacto político al acentuar el exacerbamiento de los posicionamientos ideológicos, especialmente en los medios de la prensa italiana. La virulencia del ideario mussoliniano se hace explícita en la prensa fascista italo-criolla, donde se constata uno de los mecanismos promovidos por el régimen, esto es, la vehiculización cultural del mensaje ideológico así como su poder de fagocitación: el dogma se impone sobre la figura de Marinetti, ajustándolo al prototipo de hombre nuevo, reduciéndolo a icono del fascismo y convirtiéndolo en mero objeto de propaganda. Mientras en 1926 el escritor Marinetti atraviesa momentos críticos en Italia, en vista del desprestigio de su arte a los ojos de la cúpula fascista, el viajero Marinetti es venerado como el prototipo de la Italia del Duce al otro lado del Atlántico. En cambio, el futurista que recorre la ciudad porteña en 1936 no cuenta artistas entre sus adeptos, su personalidad creadora ha quedado subsumida por la mitología imperial; siendo su único relieve el de un cuerpo ideologizado.

4.3 LAS EMBAJADAS DE ARTE DE LUIGI PIRANDELLO EN EL RÍO DE LA PLATA

*Togliti codesta maschera di delitto
e non essere lo schiavo delle tue parole.*

Luigi Chiarelli

4.3.1 Rumbo al sur

Entre los pasajeros que sobrevuelan la ciudad de Buenos Aires en la avioneta pilotada por un jovencísimo Antoine de Saint-Exupéry, se encuentra un ilustre invitado, el arquitecto suizo Le Corbusier, por primera vez huésped en Argentina en 1929 gracias al mecenazgo de Victoria Ocampo. Ante “la aridez total” y “la ausencia de todo” (1978: 269), tal y como él mismo escribe meses más tarde al reconstruir su mirada aérea en sus notas de viaje, concibe para ese espacio un proyecto arquitectónico que nunca llegará a realizarse: levantar la “gran capital de la época contemporánea” entre la frontera del Plata y la planicie pampeana⁴³⁹ (237). Esta intuición acerca de las posibilidades que ofrece la joven república como horizonte de arraigo para las teorías y los artefactos de la modernidad es recurrente en otros intelectuales europeos como J. Ortega y Gasset y F.T. Marinetti,

⁴³⁹ Durante su viaje de regreso a Europa, Le Corbusier anota las impresiones de su estadía bonaerense junto a los primeros apuntes urbanísticos que integrarían su “Plan Buenos Aires” a partir de 1937. Si bien de todas las ideas allí plasmadas para modernizar la ciudad solo firmaría La Casa Curutchet en La Plata, muchas de ellas terminarán realizándose en la segunda mitad del siglo, como los rascacielos de Puerto Madero o la nueva ubicación de la Ciudad Universitaria. Para otros detalles relativos a su primer encuentro con la ciudad, véase Bruno (2014).

que descubren por primera vez las costas argentinas en esos mismos años. En contraposición a la perspectiva de los intelectuales criollos del treinta, que achacarán las taras del sujeto nacional a la ausencia de referentes históricos propios, para los viajeros extranjeros es esa insólita juventud la que engendra una sensibilidad libre de prejuicios y en la que Marinetti identifica el “fertilísimo terreno para la implantación de un movimiento nuevo y original” (“Marinetti”, *La Patria degli italiani*, 9 junio 1926). Ante el paisaje virgen que brindan las orillas platenses, el príncipe futurista cree poder prescindir del imperativo dinamitador indispensable en Europa: América, un continente sin pasado, es imaginada como una tabula rasa, como el anclaje idóneo para la proyección del arte y el pensamiento hacia formas nuevas.

Los dos desembarcos de Luigi Pirandello (1867-1936) en la Argentina, el primero en 1927 y el segundo en 1933, se inscriben en este contexto de ilustres visitas que convierten el espacio porteño en capital cultural para artistas y pensadores de distintas procedencias (Bruno, 2014)⁴⁴⁰. Marcel Duchamp, Albert Einstein, Waldo Frank y Jacques Maritain constituyen algunos de los nombres más prominentes de tal afluencia de embajadas culturales, que no pueden entenderse al margen del afán de renovación que acomuna a la mayoría de los exponentes de la intelectualidad bonaerense durante la década de 1920. En ese marco de innovaciones, cobra especial relieve el desembarco del autor de *Il fu Mattia Pascal* (1904) y *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), dos obras revolucionarias en el plano estético e ideológico para las letras europeas. Su llegada representa un

⁴⁴⁰ Paula Bruno, coordinadora del reciente volumen *Visitas culturales a la Argentina (1898-1936)*, demuestra la vitalidad de Buenos Aires como capital cultural, dibujando su rol como ciudad anfitriona que acoge, en el arco de pocos años, a prestigiosos pensadores y artistas internacionales. Luigi Pirandello es el gran ausente en este trabajo colectivo, ya que su nombre no figura entre la nómina de los ilustres viajeros. Tampoco lo hacen Massimo Bontempelli, Mario Puccini y Giuseppe Ungaretti.

acontecimiento igual de relevante que el que supuso el año precedente la visita del compatriota futurista. Luigi Pirandello, nacido en Agrigento pero asentado en Roma, es partícipe de la crisis *post-risorgimentale* que se vive en el país tras su unificación y testigo de la toma del poder fascista en 1922. Por lo que respecta a su vinculación con el régimen de Mussolini, si bien su ingreso en el Partido Nacional Fascista en 1924, su firma del *Manifesto degli intellettuali fascisti* en 1925 y su nombramiento como Académico de Italia⁴⁴¹ en 1929, lo sitúan entre los escritores fieles al gobierno del Duce, su progresivo retraimiento de la esfera pública italiana a partir de finales de los años veinte permite conjeturar una toma de distancia con respecto a las directrices de la política totalitaria. Según Gian Franco Venè, la temprana adhesión del dramaturgo al fascismo corresponde con la toma de conciencia de la naturaleza tiránica de la sociedad, un acto de rebelión ante la crisis del estado liberal: “Pirandello non poté non essere fascista in un’epoca nella quale il fascismo fu l’espressione storica dei conflitti di coscienza della borghesia” (1991: 1962), prosigue el ensayista italiano. Siendo la rebelión un valor intrínseco a la concepción histórica pirandelliana, la irrupción fascista es celebrada como la fase obligada de convulsión para cumplir el desenmascaramiento de las falsas ilusiones de la sociedad giolittiana⁴⁴². De tal planteamiento deriva la distinción de tres momentos en el alineamiento ideológico de Pirandello: la conciencia de la crisis, la adhesión al fascismo y la desilusión ante el confinamiento del ímpetu

⁴⁴¹ Un dato a tener en cuenta es su discurso de ingreso a la *Accademia d'Italia*, en el que contrapone la escritura de Giovanni Verga a la de D’Annunzio, contraviniendo implícitamente la jerarquía interna del orbe fascista.

⁴⁴² A partir de los estudios sobre *Il fu Mattia Pascal*, G.F. Vené arguye que para Pirandello “Il tiranno ha una funzione rivelatrice e chiarificatrice all’interno della società perchè combatte tutte le illusioni a cominciare dalla libertà e tutte le possibili promesse ingannatrici di liberazione individuale offerte dalle leggi” (1992: 167).

revolucionario en una estructura de poder dictatorial (Venè, 1992: 170)⁴⁴³. Sus recelos ante la institucionalización de la que fuera originalmente una acción de revuelta son confirmados por algunos episodios de su biografía: por un lado, su desinterés por convertir su teatro en arte oficial del régimen y, por otro, su exilio voluntario en Alemania tras el quiebre de su compañía *Teatro d'Arte di Roma* en 1928 y su vida errante después de su regreso a Roma en 1933. En su correspondencia con Lucio D'Ambra, se lee:

Sì, me ne vado. In Italia, sciolta la mia compagnia, non ho ormai altro da fare. Mi rifugio a peso d'oro nel cinematografo. (...) Se mi lamento.... hanno l'aria di rinfacciarmi che l'italia ha dato, in me, uno scrittore al mondo. Ma l'evento fu diverso. Se non sbaglio la mia maggiore fama mi viene da fuori, di fuori sono le mie migliori rappresentazioni, i più ampi e sereni studi sull'opera mia. Sarebbe quindi piuttosto il caso di ricordare che forse il mondo ha dato in me uno scrittore all'Italia. (Giudice, 1963: 499)

Para una comprensión cabal del episodio trasatlántico, ha de tenerse en cuenta que la personalidad “molteplice e complessa” de Pirandello (Gramsci, 1971: 150) despliega dentro de su obra planteamientos filosóficos inconciliables con los principios totalitarios del régimen. Los discursos desmitificadores que emergen de su primera novela *L'esclusa* (1901) y de su primer ensayo *L'umorismo* (1908) evidencian las fracturas del plano fenoménico y remiten a la proliferación de puntos de vista, al relativismo gnoseológico y a la imposibilidad de una mirada estática del mundo exterior. Cuando Pirandello emprende desde Génova su viaje hacia Buenos Aires, sus obras maestras han salido ya a la luz, y con sus últimos títulos —*Sei personaggi...* (1921), *Enrico IV* (1922), *Uno, nessuno e centomila* (1926)— alcanza el punto más alto de una trayectoria literaria que coloca al

⁴⁴³ Apoyándose en la última obra de Pirandello, *I giganti della montagna*, también Leone de Castris explica la adhesión de Pirandello al fascismo como una “illusione brevissima e una scommessa perdente” (1992: 176).

espectador contemporáneo ante la experiencia de la despersonalización, advirtiéndole del perfil engañoso de las formas visibles. El impacto de tales conjeturas sobre sus elecciones dramáticas y novelescas da lugar a tramas y personajes insólitos con los que se trasponen a un plano concreto el absurdo y las paradojas sobre los que diserta en el plano teórico. Esto explica la complejidad de sus criaturas, descoyuntadas por fuerzas de torsión que dejan al descubierto la reversibilidad de lo “real”, la sospecha de que cada sujeto encierra dentro de sí a su contrario⁴⁴⁴.

Además de en su *ars poética*, las vacilaciones de Pirandello ante las directrices del fascismo relucen con intensidad durante sus travesías americanas. En las siguientes páginas, y a raíz del escrutinio de distintas crónicas periodísticas, se leerán sus polémicas declaraciones de apoliticidad en contraste con el proyecto de fascistización proyectado desde la Italia de Mussolini hacia las “colonias” de ultramar. La visita de Pirandello, su programa de actividades y el papel que desempeña como viajero representan un caso particular dentro de las comitivas italianas que se estudian en este tercer capítulo. La especificidad de su viaje recae en el marcado contraste que se da entre el horizonte de expectativas que antecede a su llegada —es decir, los anhelos, esperanzas y sospechas que suscita el arribo del embajador cultural— y su efectiva recepción, esto es, la manera en que Pirandello satisface o contraviene tal clima expectación. En la acogida del escritor por parte el medio local, va a resultar determinante el rol que él mismo se adjudica libremente, así como las maniobras discursivas con que se desenvuelve en un primer contexto de hostilidad y reticencias.

⁴⁴⁴ Si bien es vastísima la bibliografía sobre Pirandello, entre los estudios más recientes que ahondan en la poética pirandelliana, véanse Mariani (2001), Enzo (2002), De Miro (2008).

4.3.2 El primer desembarco: *la maschera nuda*

El Pirandello que pone pie en América del Sur por primera vez en junio de 1927 es un autor consagrado, cuyo nombre ha sido ya incluido entre los renovadores del teatro europeo contemporáneo y cuyas obras han sido estrenadas con entusiasmo en capitales como Londres, Berlín o Nueva York. *Tournées* comerciales y éxitos de taquilla fuera de Italia son los que le permiten costear los gastos de su compañía *Teatro d'Arte di Roma*, sorteando las restricciones materiales que padece bajo el régimen de Mussolini⁴⁴⁵. Tras la irrupción fascista en la política nacional, uno de los primeros destinos de sus viajes es Buenos Aires⁴⁴⁶, una ciudad sumida en la renovación de sus poéticas artísticas desde comienzos de la década. En ella, escritores, pintores e inventores trabajan con formatos experimentales sobre el lenguaje, el espacio y las imágenes, oteando nuevas vías que sean capaces de responder a las exigencias de autonomía que concitan su labor creadora. Desde el año 1921, en que Borges publica en *Nosotros* el manifiesto ultraísta, hasta finales del veinte, Buenos Aires se comporta como un efervescente laboratorio cultural en el que circulan los lienzos futuristas de Emilio Pettoruti, se ejercitan el panlingua y el neocriollo —las lenguas inventadas por Xul Solar—, se alternan maquetas criollistas y cosmopolitas en las nuevas mitologías urbanas y se

⁴⁴⁵ Otra de las razones que explican el entibiarse del entusiasmo de Pirandello frente a la conquista fascista de la escena política italiana tiene que ver con el incumplimiento de las promesas de subvención y el nulo respaldo del régimen ante la presión ejercida por los empresarios teatrales sobre el dramaturgo. La compañía *Teatro d'Arte di Roma* no obtiene las ayudas económicas prometidas y se disuelve en 1928. Este estrepitoso fracaso marca el primer distanciamiento de Pirandello frente al gobierno del Duce y le lleva a establecerse por un tiempo en Alemania, país donde se había licenciado en 1891. El dramaturgo expresa así su alejamiento de Italia y el inicio de una andadura errática y solitaria: "Non ho più casa. Vado da un paese all'altro (...) Viaggio, sono un viaggiatore senza bagaglio. Sono un uomo que ha tagliato tutti i ponti" (Cacho, 1987: 10).

⁴⁴⁶ El grupo de investigación teatral Getea se refiere a Pirandello como "autor faro" de los veinte y de los treinta en la Argentina, un modelo obligado de la modernización que se da en la escena nacional en ambas décadas. Para una reflexión acerca del impacto artístico de este dramaturgo en el sistema teatral argentino desde 1920 hasta 1990, véase Pellettieri (1997).

propagan las consignas martinfierristas de Oliverio Gironde, que proclaman el nacimiento de una “nueva sensibilidad” americana⁴⁴⁷.

Durante las ocho semanas de estadía argentina, del 13 de junio al 9 de agosto de 1927, el director de la joven compañía de *Teatro d'Arte di Roma* (1924-1928), entre cuyo elenco se encuentra la idolatrada *prima donna* Marta Abba, lleva a las tablas más de quince piezas dramáticas ante un público cuantioso y expectante⁴⁴⁸. El primer encuentro concertado por Pirandello con el periodista Edmundo Guibourg no versa, sin embargo, sobre cuestiones teatrales, sino que es aprovechado por el dramaturgo para aclarar ante la prensa la total autonomía de su gira con respecto al gobierno italiano; una vez declarada la naturaleza apolítica de su visita, asiste junto a sus actores al homenaje de bienvenida ofrecido por el Círculo Argentino de Autores, que incluye la representación de la obra pirandelliana *Non è cosa seria* por parte de la compañía de Eva Franco. El calendario de su gira prevé, además de la puesta en escena de trece piezas del autor (*Sei personaggi in cerca d'autore*, responsable de su fama internacional, *Diana e la Tuda*, *Due in una*, *Così è (se vi pare)*, *Ma non è una cosa seria*, *Enrico IV*, *Il piacere dell'onestà*, entre otras) y cuatro de otros dramaturgos (Henrik Ibsen, Massimo Bontempelli, Corrado Pavolini y L. Poliakov), algunos encuentros con el público argentino: las conferencias “*Illustratori, attori e traduttori*” del 24 de junio y “*L'umorismo: riso antico e riso moderno*” del 27 del mismo mes, ambas

⁴⁴⁷ El manifiesto de *Martín Fierro* pone de relieve la urgencia de una renovación sensible, como vía hacia la independencia cultural y la formulación de un lenguaje propio. Su publicación responde a “la necesidad imprescindible de definirse y llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubra panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión” (1995: 25).

⁴⁴⁸ Para una mirada microscópica a las actividades incluidas en la primera gira de Pirandello, véase Cacho Millet (1987), que recopila varias notas de prensa donde pueden leerse las reacciones de la crítica teatral argentina ante las piezas representadas, calificadas en la mayoría de las ocasiones de cerebralistas y filosóficas.

pronunciadas en el Teatro Odeón, y un coloquio en el Jockey Club en presencia del Jefe de Estado Marcelo T. Alvear el 1 de julio. Todas ellas, circunscritas a la exposición de inquietudes artísticas, abren un espacio de neutralidad política y clausuran cualquier vía que las aproxime a la batalla ideológica.

4.3.2.1 *Io sono un artista apolitico*

Reconocido por el público porteño como el autor de *Sei personaggi in cerca d'autore*, estrenado con grandes ovaciones en el Teatro Odeón cinco años antes⁴⁴⁹, los itinerarios de Pirandello por la ciudad son acompañados de la mirada atenta de la prensa. El clima de excitación y las habladurías suscitadas por su desembarco se perciben en las líneas con que J.L. Borges saluda al italiano desde la revista *Síntesis*:

El famoso escritor italiano Luigi Pirandello se halla entre nosotros. La sentencia es de la jerigonza del periodismo y, de sus consabidas delicadezas (...) merece destacarse la última, la de se halla entre nosotros (...). La preposición es resumen de omnipresencia o de esa convivencia posible que uno supone al conocer el desembarco de Pirandello y cuyo riesgo hermoso es que sea nuestro vecino de tramway. Sea lo que fuere, la multitud de Pirandello está en Buenos Aires. *Síntesis* saluda al escritor, tal vez único, que ha sabido encender, en la página y en la escena contemporánea, la perplejidad metafísica del gran estilo. (Cacho Millet, 1987: 116)

Desde la redacción de Evar Méndez, Lamberti Sorrentino coincide con Borges al subrayar el papel renovador de Pirandello y, aunque su figura suscita un entusiasmo menor que la de Marinetti entre los martinfierristas, estos reconocen

⁴⁴⁹ Para un panorama detallado de la recepción de la propuesta teatral de Pirandello en Argentina, resulta de interés el estudio que dirige Osvaldo Pellettieri (1997), en que se indaga en la impronta dramática del italiano a partir del estreno de *Sei personaggi in cerca d'autore* en Buenos Aires en 1922, por la Compañía de Darío Niccodemi. Los críticos argentinos que participan en el volumen señalan cómo las visitas de Pirandello hicieron de su teatro “una suerte de «norma» para el campo intelectual argentino” y distinguen tres periodos de recepción: el de introducción y afirmación en las décadas de 1920 y 1930, el de canonización en los años cuarenta y el de remanencia a partir de los cincuenta.

el mérito a su “gran maquinaria destructiva, perforatriz y dinamitera” de haber “abatido las puertas, roto las ventanas, abierto el techo del viejo teatro, para permitir a las vanguardias barrer el polvo y el moho y construir la escena del porvenir” (1995: 351). También desde los sectores de la izquierda, en concreto desde la revista *Claridad*, el crítico teatral Edmundo Barthelemy se congratula con la visita del siciliano y augura el arraigo de sus ideas en la escena teatral argentina: “Nos daremos por satisfechos si, como consecuencia de la visita de Pirandello, surge un escritor teatral honesto e inteligente que siga sus pasos” (Barthelemy, “Pirandello”, 25 junio 1927).

Además de las revistas, los diarios nacionales preparan la acogida del escritor, algunos previendo la manera de contrarrestar las consecuencias de su filiación fascista. Edmundo Guibourg, traductor de las obras del siciliano, recuerda en una entrevista las palabras de Natalio Botana, director del diario *Crítica*: “Che, este viejo Pirandello es fascista, la compañía viene solventada por los gobiernos italiano y argentino. Habría que ponerlos firmes” (Moncalvillo, 1983: 176). Este mismo periódico envía un corresponsal a la primera escala, prevista en Montevideo, para seguir de cerca el itinerario del ilustre viajero desde el inicio de su gira sudamericana. El enviado de *Crítica*, que atiende en el puerto entre un “numeroso gentío dentro del que destacan conocidos periodistas y gente del teatro”, logra tras nueve horas de espera la entrevista deseada; de ella se desprende un retrato amable del italiano, descrito como un “hombre extraordinariamente simpático; de ademán nervioso, mirada vivaz y palabra rápida, calurosa y cordial” (“La silueta de Pirandello”, 13 junio 1927). De dicho coloquio, el primero entre el autor y la prensa argentina, se relevan unas inesperadas declaraciones que desatan la cólera de ciertos miembros de la

colectividad fascista de ultramar⁴⁵⁰. Pirandello responde así a la pregunta acerca de la subvención por parte del gobierno de su compañía:

Jamás hice política. Ni siquiera me interesa. Tan solo me mueve el afán de conocer mis producciones y las de otros compatriotas míos, porque se debe saber que actualmente existen en Italia tendencias y expresiones diversas que constituyen, dentro del teatro contemporáneo, un gran fermento de creación del que, seguramente, surgirán escuelas interesantes llamadas a revolucionar el arte escénico. ("Pirandello habló hoy a *Crítica* de su teatro y de su vida", 13 junio 1927)

Si Marinetti en su viaje del 26 había aprovechado la ocasión artística para exaltar el régimen del Duce, toda conversación en la que interviene el siciliano desemboca en asuntos literarios y filosóficos, ajenos a cualquier *excursus* patriótico. A diferencia del futurista, Pirandello hace del arte un subterfugio para eludir las preguntas que recaen sobre sus responsabilidades políticas. La astucia del orador tiene un efecto inmediato en la prensa, donde su semblanza de "hombre genial, sencillo y bondadoso" no concuerda con la del emisario fascista que se preveía a su llegada:

En sus vivaces ojillos resplandece una ironía sana, afectuosa, de bonhomía fraternal. Pirandello es un artista inmaterial y dulce. (...) Y con sus palabras serias de bondad serena y cariñosa, vuelve a dar la absoluta convicción de que caemos ante un hombre bueno, fundamentalmente bueno. ("Frente a Pirandello", *Crítica*, 23 junio 1927)

La indagación en otros medios periodísticos corrobora este perfil y denota un encandilamiento general ante el viajero. Entre ellos, diarios de la envergadura de *La Nación* destacan la sencillez de este "hombre bueno, un poco tímido, seguro

⁴⁵⁰ Entre ellos, la voz más virulenta será la del Ingeniero Perrone, que escribe a *La Patria degli Italiani* e *Il Giornale d'Italia* para arremeter contra Pirandello por sus declaraciones de apoliticidad. También en Italia Pirandello se verá obligado a explicar, a petición de la Secretaría del Partido Nacional Fascista, la posición neutral mantenida en Buenos Aires y, para ello, recurrirá a la teoría de la manipulación calumniosa de los diarios argentinos, involucrados en un complot de difamación contra su *tourné* teatral ("Colloquio con Pirandello fascista", *Il Tevere*, 23 diciembre 1927).

en el pensamiento, cauto en la palabra, de un corriente y anónimo exterior” que lo apartan de los cánones de comportamiento propios del grupo fascista (“Pirandello explica su obra y cuenta sus primeros estrenos”, 14 junio 1927). Es en las páginas de este mismo diario donde Pirandello insiste en su condición de artista apolítico y donde niega toda intención propagandista en su paso por Buenos Aires:

He oído con sorpresa y con pena una versión que atribuye a mi viaje carácter político y me otorga investidura oficial. No es cierto, ni lo uno ni lo otro, y quiero que se haga, cuanto antes público. No vengo como representante del gobierno italiano, ni como miembro de determinado partido. No soy ni quiero ser un político en gira de propaganda, sino lo que soy y lo que constituye el único móvil de mi viaje: un artista que va recorriendo el mundo en pos de sus obras; un padre tierno y amantísimo que acompaña a sus hijos (...) Lo que soy aquí como en mi patria, sedentario o en viaje: un artista que no tiene otra preocupación ni otro pecado que haberse enamorado, perdidamente, de lo que ha creado. (“Pirandello explica su obra y cuenta sus primeros estrenos”)

La Prensa publica otras declaraciones polémicas en las que Pirandello contraviene a aquellos que han comparado su obra con la de Bernard Shaw y apunta que, a diferencia del autor irlandés que “por su marcada preferencia por los asuntos sociales y políticos es un ciudadano de su país”, él ha de ser leído como “un ciudadano del mundo dado a la búsqueda afanosa de los problemas del corazón humano” (“Pirandello es desde ayer nuestro huésped”, 14 junio 1927). Esta cadena de intervenciones, apolíticas e internacionalistas, por las que el dramaturgo será recriminado a su regreso a Italia, garantizan en el medio local la cálida acogida a un hombre de teatro. Pirandello, aprovechando la frontera atlántica para cumplir un desdoblamiento de su figura pública, no solo evita hablar de la situación política italiana, sino que sus palabras ponen en duda de manera implícita los dogmas totalitarios relativos al vasallaje del ciudadano ante su patria.

4.3.2.2 Disociaciones pirandellianas

Si la acogida por parte de la prensa local, a pesar de la reluctancia inicial de diarios como *Crítica*, se resuelve en una actitud cordial y encandilada ante el insigne visitante, las alarmas que su irrupción en el panorama bonaerense genera en los diarios italianos traslucen las tensiones de carácter ideológico que atraviesan, ya en la década del veinte, a las comunidades inmigrantes, heterogéneas en su composición social⁴⁵¹ e integradas por defensores del Duce pero también por exiliados antifascistas. *L'Italia del Popolo*, diario que congrega al sector de opositores al régimen, asume una actitud drástica ante la *tournee* de Pirandello; el tono acusatorio del diario apunta a la estrategia del fascismo, que acapara las estructuras artísticas para organizar el consenso de la mayoría social en torno a su ideario. Tal enmascaramiento resulta inadmisibile para este periódico, que anima a boicotear la gira teatral del compatriota:

Non possiamo quindi accettare una compagnia che viene qui con una aperta missione di propaganda politica, una compagnia che vuol ascrivere a vittoria del fascismo il suo eventuale consenso fra il pubblico argentino. In conseguenza non possiamo accettarla. Pirandello è fascista: fascista è la sua compagnia (...) Il pubblico italiano e argentino per quanta simpatia possa meritare l'opera teatrale di Pirandello dovrà quindi astenersi da dare il suo appoggio ad una simile stagione. ("Pirandello", 14 de junio 1927)

L'Italia del Popolo no da tregua al visitante, contra el que dirige toda su artillería antifascista, sometiendo cada una de sus actividades a una minuciosa inspección para desenmascarar las incongruencias de sus trampas retóricas:

Poi, avendo appreso che il fascismo non è merce esportabile, che il gagliardetto va benissimo in Italia ma che all'estero è fonte di guai,

⁴⁵¹ Pietro Rinaldo Fanesi señala el pluralismo social de dichas comunidades, constituidas por agricultores y artesanos pero también por representantes de una clase media atraída por las posibilidades económicas que ofrece el área platense (1994: 115).

soprattutto quando si tratta di affari commerciali, il signor Pirandello ha dimenticato che ha fatto affermazioni fasciste proprio il giorno dopo l'assassinio di Matteotti, per dichiararsi apolitico, italiano senza aggettivi, cittadino del mondo addirittura! (...) Saremmo proprio curiosi di sapere cosa ne pensa Mussolini delle dichiarazioni che il suo «grande amico» ha fatto alla *Nación* e alla *Critica*. Comunque l'illustre commediografo no ci da una bella figura. Sarebbe stato assai più rispettabile se egli avesse affermato senz'altro la sua fede fascista. Avrebbe dimostrato se non altro la sincerità delle sue idee. ("Pirandello cav. Luigi, commerciante", 15 junio 1927)

A pesar del juego pirandelliano de camuflajes, no cesan las embestidas del diario, comprometido con el bloqueo de las ideas fascistas importadas por el que llaman "servo umilissimo di Mussolini", el "anti-italiano", "l'antinazionale per eccellenza", el autor consagrado en la "Mussolandia barbare, crudele, incivile" ("Pirandello è un uomo politico...", 17 junio 1927). Sin embargo, los periodistas expresan su desconcierto ante la aparente incompatibilidad entre la filosofía del autor, que descarta cualquier forma categórica y niega toda posibilidad de certidumbre a través de sus personajes, y su adscripción a un ideario con ambiciones totalizantes. Así, y en más de una ocasión, se perfila la fractura entre Pirandello-*uomo* y Pirandello-*autore*, como si cada uno perteneciese a un universo autónomo e incomunicado:

Pirandello o il suo alter ego (personaggio che rappresenta l'autore in quasi tutte le sue commedie) è contro la legge sociale, contro la morale, contro la religione. Infatti il personaggio pirandelliano per non farsi chiudere e imprigionare in una forma si ribella e soffre (...) L'intuizione pirandelliana della vita non può certamente essere accordata con l'ideale della patria, con lo stato paternalista, selezione dell'individuo, ecc. (...) Dunque, Luigi Pirandello autore non è fascista, lo è l'uomo. (Lemmi, "Pirandello e lo specchio", *L'Italia del Popolo*, 28 julio 1927)

Esa misma disociación es atisbada por el diario argentino *La Fronda* que hace de ella el punto ciego, la perpetua batalla en que se asienta el componente trágico de su dramaturgia: "Cada individuo es a su vez una multitud de mundos

diversos, a menudo contradictorios, que entablan entre sí una reñida lucha” (“Pirandello”, 14 junio 1927). En ambos casos, quedan delineadas algunas ideas centrales de la poética del autor: la yerma rebelión ante la forma y la farsa implícita en todo principio asertivo.

Ahora bien, si la línea editorial antifascista que vertebra las noticias de *L'Italia del Popolo* se impone sobre la imagen del intelectual, diarios cercanos a la ideología dominante como *Il Giornale d'Italia* o *La Patria degli Italiani* crean a su medida otros contornos para la silueta del viajero. Su figura, en sendos diarios, es sometida a la óptica ideologizante que relega a un segundo plano las cuestiones estéticas o las subvierte a partir de una forzada lectura política. Para *Il Giornale d'Italia*, la visita representa la ocasión idónea para reconstruir ante el lector de ultramar el relato triunfal de la Nueva Italia, derivando la celebración del autor hacia una apología de la italianidad. Luigi Pirandello, al igual que F.T. Marinetti, es honrado por este periódico como mensajero imperial, la especificidad literaria de su obra es desatendida y es su perfil, audaz y osado, el que se instrumentaliza como prueba del prestigio internacional de los hombres del Duce. Con estas palabras se anuncia el desembarco de Pirandello:

All'insigne maestro che ha saputo portare nel teatro italiano un'atmosfera nuova con genialità di poeta e valorosa audacia di scrittore drammatico moderno; all'illustre innovatore del teatro di pensiero che, sulle rovine marcite del vecchio dramma, ha solidamente costruito il meraviglioso edificio artistico che è gloria dell'Italia nuova; all'insigne letterato che tutto il mondo onora e che giunge ora tra noi desiderato messaggero d'arte e d'italianità, vada il nostro commosso, reverente, fraterno saluto di ben arrivato. (“L'arrivo della compagnia di Pirandello”, 13 de junio 1927)

La conversión de Pirandello en emblema de la Italia de Mussolini es trazada también en otro diario de signo fascista, *La Patria degli Italiani*, donde el viajero es

reverenciado como “il degno rappresentante della nuova e fiorente Italia” (“Luigi Pirandello”, 13 junio 1927). En sus páginas, se toman como prueba de la audacia del *Condottiero* las opiniones acerca del arte nacional expuestas por el dramaturgo, quien expresa su optimismo por los resultados de las ciencias y las letras nacionales aunque sin aludir al Duce como responsable de tal gesta cultural:

Non abbiamo voluto meter punto al nostro colloquio con Luigi Pirandello Senza rivolgerli una domanda sull’attuale movimento intellettuale d’Italia, e l’insigne intervistato ci ha risposto che, secondo lui, quel movimento è in grande rinascita. Tale rinascita non si limita al solo campo delle lettere ma abbraccia anche quello artistico e quello scientifico. «L’Italia è in un periodo di rinnovamento straordinario —ci afferma il maestro— e la sua arte non ha avuto mai tanta espansione attraverso il mondo come ora. L’Italia è la nazione più viva d’Europa. (Fantacci, “A colloquio con Pirandello”, 14 de junio 1927)

En todas estas crónicas se traduce el prestigio internacional de Pirandello en clave nacional, trazando una parábola de largo alcance que desde la figura del individuo se proyecta hasta la patria lejana. De manera similar a lo acontecido con Marinetti el año anterior, aunque esta vez sin tener en cuenta la toma de distancia del dramaturgo ante los dogmas del fascismo, su primera *tournée* es aprovechada por los *fasci* como ocasión para alimentar el imaginario nacionalista en las tierras de ultramar. Las comunidades de inmigrantes asisten de nuevo, desde su segunda patria, al entusiasmo de la ciudad letrada ante un visitante italiano; el escritor, envuelto en su aura de prestigio y convertido en la stampa prestigiosa del resurgimiento nacional, acumula todos los atributos para sustentar el mito de la “nueva Italia”:

Poi sono venuti i *Sei personaggi*... Con quale festa sono stati accolti! Quale slancio di entusiasmo e quale commozione vera e profonda! Come non essere conquistati, definitivamente e in modo irresistibile, da una forma d’arte così completa e così perfetta? (...) Uscendo dal teatro, udii attorno a me esprimere le stesse lodi in forma quasi esaltata. Si faceva a gare a levare

alle stelle l'arte italiana incarnata nei *Sei personaggi*. Quanta simpatia per noi! Tutti erano lieti di poter affermare che l'arte italiana trionfa! ("Il trionfo di Pirandello", 21 junio 1927)

4.3.3 El segundo desembarco: una gira teatral

En su segunda travesía trasatlántica, esta vez acompañado por Massimo Bontempelli, L. Pirandello se embarca hacia la ciudad de Buenos Aires para asistir al estreno mundial de su obra *Quando si è qualcuno*, gracias a la financiación obtenida por su representante argentino Giuseppe Giacompol de Enrique Susini, empresario y director artístico del teatro Odeón⁴⁵². En los seis años que median entre su primera y segunda visita, Pirandello ha sido nombrado *Accademico d'Italia* y su fama internacional, sobre todo tras el exilio voluntario en Alemania y las frecuentes giras europeas, se ha incrementado hasta el punto de que a pocos meses de su regreso de América será galardonado con el Premio Nobel de Literatura. En ese lapso de tiempo, la ciudad de Buenos Aires también ha experimentado cambios importantes en la disposición de sus fuerzas y agentes de poder: A. P. Justo ha sucedido al general J.F. Uriburu en las elecciones fraudulentas de 1932, la ideología fascista ha afianzado sus posiciones en el mapa político de ultramar⁴⁵³ y el campo intelectual observa a muchos de sus representantes involucrarse en una precipitada polarización ideológica. Sin embargo, Pirandello también en esta ocasión se mantiene distante de los asuntos políticos, reincidiendo en la actitud

⁴⁵² Cacho Millet explica el estreno mundial en Argentina como la única alternativa ante la falta de apoyos italianos para representar esta obra, la menos popular del repertorio pirandelliano y la más compleja desde un punto de vista escénico (1987: 147).

⁴⁵³ Como señala F. Finchelstein en su estudio *La Argentina fascista: los orígenes ideológicos de la dictadura* (2008), el periodo que va de 1928 a 1930 representa el momento de gestación del fascismo criollo que culmina con el golpe de Estado contra Yrigoyen e inaugura la primera dictadura moderna del país. En los primeros años treinta, su presencia en el país se robustece gracias a la Legión Cívica Argentina y otras instituciones fascistas como el Partido Fascista Argentino y la Guardia Argentina, liderada por Lugones.

diplomática y conciliadora que le permite, otra vez, proteger su obra de las tensiones que surcan el ambiente literario también del otro lado del océano. Pareciera optar entonces por la disociación de sí mismo, por neutralizar de su presente al otro yo, al Pirandello con un pasado fascista, para complacer así a su público porteño y renovar los apoyos y las simpatías de la crítica bonaerense y de su comunidad de intelectuales. La óptima acogida de su gira teatral por parte del medio local depende otra vez de la pericia con que se desenvuelve en las entrevistas con interlocutores de distinto signo ideológico y de su temple para aplacar los alborotos generados por su compañero de viaje Massimo Bontempelli.

El calendario de viaje de su travesía del año 1933, acordado entre Susini y Giacompoli, incluye el estreno mundial de la pieza teatral *Quando si è qualcuno* que tendrá lugar el 20 de septiembre en el Teatro Odeón y tres conferencias: “Teatro vecchio teatro nuovo” (14 de septiembre), “Giovanni Verga e il naturalismo in Italia” (21 de septiembre) y “Ariosto y Cervantes” (23 de septiembre en Rosario y 26 de septiembre en Montevideo)⁴⁵⁴. Durante las tres semanas y media de estadía en la capital argentina, del 1 de septiembre en que el “Duilio” atraca en Buenos Aires hasta el 25 en que emprende el regreso, Pirandello va a ser el protagonista de distintos actos de homenaje: el 6 de septiembre Luis Arata representa para el dramaturgo *Berretto a sonagli* en el Teatro de la Comedia, el 15 de septiembre Alberto Berutti lo agasaja con un discurso en la Casa del Teatro, el 16 de septiembre se le dedica la representación de *Mateo* de A. Discépolo y una loa de Alberto Vacarezza en el Teatro Nacional y el 17 de septiembre el PEN Club le

⁴⁵⁴ Para una reconstrucción detallada de los itinerarios de Luigi Pirandello en Buenos Aires, de los incidentes entre el dramaturgo y el elenco de actores argentinos, y de la crítica teatral tras el estreno, véase Cacho Millet (1987), primer y único periodista en recopilar información acerca de los viajes argentinos del dramaturgo. En su libro, saca a la luz una serie de documentos relativos a un tercer viaje a la Argentina previsto para el año 1936 pero truncado por la muerte del autor.

prepara un banquete en el Hotel Plaza, entre cuyos invitados figuran Alfonsina Storni, Pablo Neruda, Oliverio Girondo, Luis Pascarella y Pablo Echagüe. La despedida, a cargo del crítico teatral Edmundo Guibourg, se celebra en el “Novelty”, donde una orquesta de tango y una gran comparsa teatral de actores y dramaturgos despiden por última vez al ilustre viajero.

4.3.3.1 La prensa nacional

La batida hemerográfica en los diarios nacionales corrobora, junto al calendario de viaje y las actividades previstas para su llegada, la unánime acogida del siciliano. Periódicos opuestos al régimen de Mussolini como *Crítica* colman sus páginas de elogios hacia los aciertos artísticos de la dramaturgia pirandelliana. El estreno de *Quando si è qualcuno* es observado por estos diarios como una ocasión sin precedentes para traer nuevos aires a los escenarios bonaerenses:

Pirandello, autor de justísima fama mundial, gran talento dramático con destellos de genio, viene a iluminar con toda su potencia este escenario nacional, tan huérfano de luces. (...) Pirandello está por encima de todo lo que es o pretende ser el teatro en Buenos Aires (...). El más grande hombre de teatro moderno nos trae una obra en que se trata un drama de un gran hombre. (“Los escritores teatrales agasajaron ayer a Don Luigi Pirandello”, *Crítica*, 17 septiembre 1933)

El drama de *Qualcuno*, el protagonista de la obra estrenada, radica en la imposibilidad de renovación para el artista afamado, aquel que no puede liberarse de la identidad que la celebridad le ha proporcionado y en la que el público lo reconoce. La fama momifica a *Qualcuno*, un escritor italiano radicado en América que también se avecina a la vejez y que fracasa, al igual que Mattia Pascal, el primer personaje de Pirandello, en su intento de mudar de identidad. El conflicto dramatizado deja al descubierto una íntima parcela de su autor, que reincide con

esta obra en ese entre-lugar doloroso, el espacio en que colisionan el hombre de teatro y el hombre del régimen.

Por otra parte, en su paso por Buenos Aires Pirandello es admirado como el referente capaz de inspirar nuevas vías en la investigación teatral porteña. El dramaturgo encarna una autoridad intelectual indiscutible entre los circuitos teatrales porteños, tal y como demuestra la promoción de Luis Arata como primer actor en los elencos nacionales⁴⁵⁵. En tal consagración, juegan un papel notable los elogios públicos recibidos del maestro italiano:

Pirandello siguió con interés creciente escena por escena el desarrollo de *Don Chicho*, grotesco humano. Le impresionó con fuerza la notable creación del protagonista de Luis Arata y aplaudió calurosamente en reiteradas ocasiones esa vigorosa composición (...) Y con emoción vivísima, este escritor agudo, terriblemente irónico, que ha renovado las fórmulas clásicas del teatro, especialmente las del italiano, repitió su cariñoso agasajo al primer actor argentino. ("Pirandello fue agasajado ayer en el teatro de la Comedia", *La Prensa*, 7 septiembre 1933)

Por su divergencia con todos los anteriores, destaca el artículo que Lucio D'Ambra escribe desde Italia y que se publica en el diario *La Nación* el 17 de septiembre de 1933. La imagen que allí se perfila de Pirandello, emparentada con aquellas trazadas desde la prensa fascista, marca en cambio un fuerte contraste con las que predominan en la prensa local. El retrato distorsionado del escritor se inscribe dentro del proceso de manipulación que se efectúa de manera recurrente en la prensa étnica, encargada de alimentar el imaginario triunfal entre las "colonias" italianas de ultramar. En el artículo de Lucio D'Ambra se percibe con nitidez el proceso de transformación al que la ideología fascista somete al artista y

⁴⁵⁵ En Pellettieri (1997), Martín Rodríguez, que estudia la relevancia del encuentro Arata-Pirandello dentro de la historia del teatro nacional, recuerda que en la década de los años cuarenta, la Compañía de Luis Arata recuperará la vigencia de la dramaturgia pirandelliana a través del reestreno sistemático de sus obras (57-73).

cómo, a través de la figura del ilustre viajero, pretende imponer una imagen triunfal de la Italia de Mussolini. La aventura trasatlántica de Bontempelli y Pirandello, “embajadores extraordinarios de las letras italianas”, da cuenta del “nuevo carácter del escritor italiano bajo el régimen de Mussolini” (“Cartas de Italia. Luigi Pirandello y Massimo Bontempelli en América del Sur”): abandonado su sedentarismo y dispuesto al sacrificio, el intelectual fascista se convierte en artífice de acciones extremas y arriesgadas. El retrato de Lucio D’Ambra es el hombre nuevo fascista, vigoroso, viril y eternamente joven en cuyo mapa corporal se reproduce, a pequeña escala, la historiografía de la nueva Italia.

Massimo Bontempelli con el cabello canoso y Pirandello, con el cráneo calvo, vestidos o desvestidos de ese modo, compitiendo con muchos en un deporte vivaz y agitado, me aparecieron estupendamente jóvenes a pesar de los cincuenta años del primero y los sesenta del segundo. ¡Qué jóvenes son ahora todos los italianos! (“Cartas de Italia”)

4.3.3.2 El prisma del *fascio*

El escepticismo político que trasluce de las palabras de Pirandello es percibido por *L'Italia del Popolo*, que desplaza su blanco de ataque del siciliano al novecentista Massimo Bontempelli; si en el viaje del 27 los recelos apuntaban a Pirandello, en este segundo encuentro parecen disolverse. Toda la sátira política del periódico recae sobre el nombre del novecentista, que es calificado de “scocciattore emerito, mediocre letterato, pessimo commediografo, crostaceo d’acqua dolce”, y cuyo paso por Buenos Aires responde al intento de penetración del ideario fascista en la República Argentina (“Bontempelli vola”, 22 septiembre 1933). La acogida de ambos intelectuales difiere de manera radical, pues si las declaraciones de Bontempelli desatan el alboroto entre los estudiantes en la

Facultad de Letras, las de Pirandello acaparan las simpatías de sus interlocutores en cada una de sus apariciones públicas. “La realtà de sogno” es el título del único artículo que publica *L'Italia del Popolo* acerca de la *tournée* de Pirandello y en este se exonera al dramaturgo de sus responsabilidades políticas. El retrato que se hace de Pirandello es el de un autor bifronte que, si bien pertenece oficialmente al Partido Nacional Fascista, forja desde su obra una resistencia interna ante toda forma de autoritarismo político o dogmatismo intelectual. La lectura que el diario sugiere es que la filosofía que recorre las obras pirandellianas contiene su disimulado exilio interior: la poética de los *imbrogli* y sus teorías acerca de un yo multiplicado son interpretadas en correspondencia con una identidad política disidente⁴⁵⁶:

L'Italia del Popolo seguì con simpatia il sorgere di Pirandello drammaturgo ancora prima che egli fosse iscritto d'ufficio al fascismo. Se c'è una cosa dove il fascismo non c'entra proprio niente è nell'attività letteraria dello scrittore siciliano. Del resto, il primo a non credere del fascismo, a dispetto delle apparenze, è precisamente Luigi Pirandello. (“La realtà del sogno”, 20 settembre 1933)

El rescate de las crónicas hemerográficas permite vislumbrar también la tensa confrontación que divide a la comunidad ítalo-argentina en dos sectores enfrentados: el antifascista, congregado alrededor de *L'Italia del Popolo*, y el fascista, articulado en torno a *Il Mattino d'Italia*. En este último, resulta significativo que no se opere la consabida apropiación de la figura de Pirandello como vía de exaltación del régimen: los artículos, casi siempre breves, se limitan a

⁴⁵⁶ Una lectura que no resulta disparatada si atendemos a los documentos que señalan cómo Pirandello, después de los primeros años de ilusión hacia el proyecto fascista, se distancia del régimen. A pesar de ello, y en contraposición a las embajadas culturales de los emisarios del régimen, *L'Italia del Popolo* realza la figura de Mario Mariani, un escritor exiliado de la Italia fascista que frecuenta los círculos antifascistas argentinos. Desde las páginas del diario se reclama su papel como intelectual renovador de las letras italianas frente al de los viajeros ilustres, consagrados en la Italia de Mussolini.

informar acerca de su labor teatral en Buenos Aires, de la cálida acogida entre el público argentino y del triunfo de su estreno. Tal moderación contrasta con la prolijidad en las noticias relacionadas con M. Bontempelli, cuyas conferencias se reproducen de manera íntegra y cuya figura ocupa una posición central en las notas de prensa. Este paso soslayado sobre la *tournée* de Pirandello denota un languidecimiento en su relación con el régimen, una suerte de desconfianza recíproca:

La stampa bonaerense si    unita simpaticamente alla gente di teatro nell'offrire al drammaturgo italiano questo entusiastico tributo d'ammirazione (...) Poche volte Buenos Aires intellettuale ha vibrato dinnanzi ad uno scrittore come in questa opportunit  . Col suo secondo soggiorno in Argentina, Pirandello ha provocato un entusiasmo incontenibile nelle persone che lo hanno avvicinato materialmente e spiritualmente. Il fatto di far rappresentare a Buenos Aires una sua novit  , attirando quaggi   l'attenzione del mondo intero,    vaso al poeta per accrescere la simpatia di cui era gi   circondato. Forse anche una sfumatura di gratitudine    nella passione che gli brucia accanto. ("L'entusiastica manifestazione d'affetto della gente di teatro a pirandello. la cena d'addio al novelty", 26 settembre 1933)

Por su peculiar enfoque, mencionar   en último lugar algunas noticias extraídas del *Il Giornale d'Italia* que, si bien reiteran la misión cultural de estas visitas ilustres como manera de exhibir el renacimiento nacional, dibujan una línea divisoria entre los inmigrantes de la Argentina y los ciudadanos de la nación italiana. Esta mirada, que converge con las anteriores en su construcción narrativa de la figura del intelectual moderno, apunta una peculiaridad destacable: su atención se concentra no tanto en la Italia de Mussolini como en la comunidad italiana en Argentina, entendida no ya como un apéndice del cuerpo imperial sino como un nuevo espacio identitario. Las ilustres visitas, además de exportar las exquisiteces artístico-literarias de la patria de origen, son observadas por su capacidad de cohesionar y reforzar los vínculos comunitarios dentro de las mismas

colectividades de inmigrantes. El fascismo se configura entonces como medio para reparar, fuera de Italia, el sentimiento de desarraigo de los que se fueron, para desplegar un horizonte de sentido compartido, un marco ideológico de reconocimiento para los italianos con un pasado en Europa y un presente en América.

L'uno e l'altro, che da ieri sono ospiti di Buenos Aires, Massimo Bontempelli e Luigi Pirandello, non rappresentano soltanto l'accademia italiana, ma rappresentano due raggi di una stessa luce, due aspetti della viva pulsante, operosa, intellettualità d'una nazione fervidamente travagliata da uno sforzo di ricostruzione che eguaglia, se pur non sorpassa, il miracolo del nostro Cinquecento. (Appunti... Pirandello e Bontempelli", 2 settembre 1933)

La presenza di questi due italiani egregi è per sè un fatto lusinghiero del quale noi immigrati molto dobbiamo compiacerci, poichè essi fanno chiara testimonianza dell'alta collaborazione intellettuale e spirituale che l'Italia offre al mondo civile. Pirandello e Bontempelli onoreranno la patria loro e la nostra con la forza delle idee e la squisitezza dell'arte. ("Appunti... Pirandello e Bontempelli", 2 settembre 1933)

4.3.4 Balance

De la reconstrucción del viaje de Pirandello y el estudio de su recepción en el contexto local, resultan las impresiones que siguen:

a) Por su exitoso desarrollo, la comitiva de Luigi Pirandello constituye un caso peculiar dentro del marco de ilustres visitas que llegan a Buenos Aires desde la Italia de Mussolini. A diferencia del resto de comitivas fascistas, sus dos *tournées* teatrales se desenvuelven en un ambiente de calidez y cordialidad: el autor es agasajado casi unánimemente por el público, la crítica teatral y la prensa argentina. Sus declaraciones de apoliticidad, su presentación como embajador artístico y la circunscripción de sus actividades al ámbito teatral garantizan una amable acogida

en el destino sudamericano en ambas décadas. Para explicar el triunfo de Luigi Pirandello en la geografía trasatlántica ha de tenerse en cuenta la política de los afectos puesta en marcha por el visitante. A diferencia de su compatriota F.T. Marinetti, partícipe de los debates ideológicos y portavoz del ideario fascista, Pirandello se instala en la posición del artista apolítico, declara la exclusividad estética de su compromiso y desvincula su rol como viajero de la política italiana. De este modo, además de lograr instaurar un diálogo con la intelectualidad local que lo recibe como un insigne embajador de las letras europeas, la crítica teatral y la prensa argentina lo encumbran como autoridad idónea para iluminar la escena local y consagrar a sus más geniales exponentes.

b) Los viajes trasatlánticos de Pirandello, si bien suponen un fecundo encuentro con el público y la crítica bonaerenses, marcan al mismo tiempo un desencuentro con los sectores más conservadores que lo asedian desde ambos lados del Atlántico. Su actitud diplomática rompe el horizonte de expectativas que el régimen deposita sobre la travesía platense, incidiendo en las zonas de fricción entre este y el dramaturgo. Por otra parte, y a pesar de su declarada apoliticidad, las travesías del siciliano no logran desmarcarse de la carga ideológica que le impone su condición de intelectual fascista. Los diarios de ultramar, dentro de un marco de reparación del orgullo nacional entre las comunidades de inmigrantes, ven en su embajada cultural otra ocasión para la difusión de mensajes patrióticos. Esta estrategia, que asimila arte y propaganda, sometiendo a la primera a las urgencias de la segunda, constituye uno de los pilares de la política cultural fascista. La obra artística no interesa en su especificad estética, sino en cuanto vehículo ideológico: el intelectual abandona su papel como agente intelectual para convertirse en imagen u objeto en el que se concreta el consenso político. El artista

Pirandello, bajo este prisma, es un mero detonante del imaginario nacionalista, el distintivo que pone en circulación el relato de una Italia triunfante.

c) En tercer lugar, las declaraciones rescatadas de las fuentes hemerográficas remiten al peculiar escepticismo político de un autor que distingue en el arte el único territorio para librar batallas y rebelarse ante los simulacros de lo real. Pareciera que la figura pública del autor, estereotipada por la fama, reparase su parálisis a través de la proyección de un espacio dramático, siempre renovable y dispuesto a incluir en su discurso las lógicas del disenso y de la incertidumbre. Pareciera también que Buenos Aires, en su horizonte trasatlántico, constituyese una suerte de escenario donde Pirandello, convertido en personaje de sí mismo, alumbrara otra de sus máscaras. Los viajes a la Argentina han de leerse como un episodio crucial de la biografía del autor pues en ellos se atisban sus primeros titubeos hacia la política institucional de Mussolini. Esta forma pasiva y distanciada de su praxis política, que manifiesta de manera temprana en las tierras de ultramar, sugiere no tanto una estrategia para el éxito comercial de sus piezas, según interpreta Cacho Millet (70), como el abismo que se incrementará en los años sucesivos, entre Pirandello, hombre de arte, y Pirandello, hombre político. En ambas trayectorias americanas, el dramaturgo siciliano infringe su condición de emisario del régimen y hace del viaje un punto de fuga.

4.4 ROMPER EL CERCO. MASSIMO BONTEMPELLI EN AMÉRICA DEL SUR

El hombre es una cuerda, amarrada entre el animal y el Superhombre, una cuerda sobre un abismo.

Friedrich Nietzsche

4.4.1 La aventura novecentista

En el año 1933, cuando Massimo Bontempelli (1878-1960) se embarca rumbo a Buenos Aires junto a Luigi Pirandello, su figura pertenece al reducido grupo de intelectuales que encabezan la jerarquía cultural italiana a lo largo de todo el *ventennio* fascista. Debido a la fecundidad de su labor periodística y narrativa, acompañada de una intensa actividad de propaganda política fuera de Italia, el régimen depara a Bontempelli un lugar céntrico dentro del campo literario nacional⁴⁵⁷. Después de sus primeros flirteos con las directrices del futurismo —en el caso de *La vita intensa* (1920)— y una vez descartadas las inclinaciones metafísicas de *La scacchiera davanti allo specchio* (1922), afloradas ante los

⁴⁵⁷ A pesar de la popularidad de su figura durante la época fascista y el notable impacto que tuvieron sus obras en el contexto histórico y literario inmediato, los escritos de Bontempelli no logran trascender el tiempo en que se producen. Sin embargo, la crítica más reciente reconoce la importancia de su narrativa para una mejor comprensión de la literatura italiana de las décadas del veinte y del treinta. La prolífica obra de este autor traza una evolución que informa de los cambios que afectan a las letras italianas en la primera mitad del siglo xx; su producción va de una primera estética intimista de tinte carducciano, reconocible en las *Églogas* (Turín, 1904), las *Odas sicilianas* (Turín, 1906) y *El purasangre* (Milán, 1909) hasta la poética novecentista de la que se convierte en principal representante. Su papel de embajador de la cultura italiana es destacable pues, junto a sus conferencias dentro de Europa, lleva a cabo una campaña de propaganda en otros países como Egipto, Brasil o Argentina.

hallazgos de sus contemporáneos Carrá y De Chirico, la escritura de Bontempelli va concretando su impronta de manera original hasta dar con la fórmula del conocido *realismo magico*⁴⁵⁸. Las características de la nueva estética, así como las bases de la naciente poética novecentista, son recogidas en la revista “900”: *Cahiers d’Italie e d’Europe*, fundada con la colaboración de Curzio Malaparte en 1926⁴⁵⁹. El primer número se abre con una “Justification” firmada por Bontempelli que funciona como una suerte de manifiesto encargado de fijar las señas de identidad y las tareas del artista novecentista; este, haciendo de su vida una *avventura*, un espacio para el riesgo y el milagro, ha de asumir la responsabilidad de restaurar en Occidente los valores absolutos de Tiempo y Espacio, y de devolver al individuo sus antiguas certezas a través de la actualización de sus mitologías, indispensables para «fecundar y enriquecer el mundo real» (1926: 10)⁴⁶⁰. La “Justification”, que integra el valor de la romanidad dentro de su cosmovisión artística como expresión suprema de la época moderna, se cierra con un apunte ideológico que ensalza al régimen fascista como el agente de tal renovación espiritual:

La pratique (politique) a précédé l’art et la pensée pure dans l’effort d’ouvrir les portes du vingtième siècle. Aujourd’hui, avant que l’art ne reprenne le sens du monde extérieur et de la magie, la politique retrouve celui de la puissance et du contingent, qu’elle avait perdu le long de la route démocratizante du dix-neuvième siècle. A l’heure actuelle il y a en Europe

⁴⁵⁸ La estética bontempelliana guarda puntos de proximidad con la acuñada por el crítico de arte alemán Franz Roh en 1924 para describir la pintura europea de Rousseau, Chagall o Balthus en que se produce una perforación de los límites de la noción de realidad. El arte del realismo mágico es, en palabras de Bontempelli, aquella che “rifiuta così la realtà per la realtà, come la fantasia per la fantasia e vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose” (Gugliemino, 1994: 550).

⁴⁵⁹ La revista 900, publicada entre 1926 y 1929 en lengua francesa, tiene como propósito reubicar la cultura y el arte italianos en una dimensión presente que logre dar cuenta de las realidades del nuevo siglo. Cada número, introducido por un artículo de Bontempelli, integra colaboraciones de distintos hombres de letras, entre ellos James Joyce, Ramón Gómez de la Serna, Bragaglia o el mismo Marinetti. Incluye también dibujos de Picasso, Campigli, Carrá o Ferrari, entre otros artistas contemporáneos.

⁴⁶⁰ El anhelo de objetividad y certidumbre implícito en la estética de Bontempelli marca una primera distancia entre novecentismo y futurismo. Para ahondar en las zonas de contacto entre ambas líneas artísticas, consultar Falqui (1953) y Cecchini (1986).

deux tombeaux de la démocratie du dix-neuvième. L'un est à Rome, l'autre à Moscou. A Moscou le tombeau est gardé par des fauves mystérieux qui grattent le sol. A Rome par des jeunes faucons qui, à force de regarder le soleil, finiront peut-être par influencer son cours. Nous les nouveaux, nous sommes assoiffés d'universel, et nous nous méfions de toute internationale. C'est pour cela que, dans l'instant même où nous nous efforçons d'être des européens, nous nous sentons éperdument romains. («Justification» en *Cahiers*. 1926: 11-12)⁴⁶¹

Si a mediados del veinte el escritor anuncia por primera vez de forma teórica su programa novecentista, a principios de la década del treinta se produce su consagración en el contexto nacional, refrendada por su ingreso en la *Accademia d'Italia* y por la publicación de tres novelas capitales en que el *ars poetica* bontempelliana alcanza su formulación más completa: *Il figlio di due madri* (1929), *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930) y *Gente nel tempo* (1937). De manera paralela a la maduración de su trayectoria literaria, los primeros síntomas de un desapego con respecto al fascismo afloran en *La fame* (1934), un drama rural que enfoca las realidades sociales desatendidas por el gobierno de Mussolini. Los recelos del escritor terminan por desbordar los continentes de la literatura y en el año 1938 su figura pública protagoniza dos desplantes al régimen en señal de disconformidad con el rumbo que ha ido tomando la política nacional: el escritor rechaza la Cátedra de Literatura Italiana de Attilio Momigliano, recientemente apartado de la Universidad de Florencia por las leyes raciales entradas en vigor ese mismo año; y, en segundo lugar, pronuncia un discurso contra el gobierno fascista durante los actos de conmemoración de Gabriele D'Annunzio celebrados pocos

⁴⁶¹ “La práctica (política) precedió al arte y al pensamiento puro en el esfuerzo por abrir las puertas del siglo xx. Hoy en día, antes que el arte vuelva a cobrar el sentido del mundo exterior y de la magia, la política retoma el de la potencia y de lo contingente, algo que había perdido a lo largo de la ruta democratizadora del siglo xix. Actualmente hay en Europa dos tumbas de la democracia del xix. Una está en Roma, otra en Moscú. En Moscú el sepulcro es custodiado por dos fieras misteriosas que arañan el suelo. En Roma por halcones jóvenes que, de tanto mirar el sol, acabarán quizás por influenciar su trayectoria. Nosotros, los nuevos, estamos sedientos de universalidad y desconfiamos de cualquier Internacional. Es por ello que, en el preciso instante en que nos esforzamos de ser europeos, nos sentimos perdidamente romanos” (la traducción es de José A. García Simón).

meses después⁴⁶². Ambos episodios prueban que la adhesión de Bontempelli al gobierno de Mussolini no es lineal sino que, tras la euforia de los primeros años, se ve sacudida por episodios de fricción que mitigan la euforia fascista de la década anterior. Al igual que Luigi Pirandello, cuyo apego hacia el primer fascismo se enturbia tras el fracaso de su compañía *Teatro d'Arte di Roma*, obligándole a una intermitente evasión hacia los escenarios extranjeros, Massimo Bontempelli a mediados del treinta se desliga del poder para instalarse en una posición de desconfianza ante de los dictados oficiales.

A pesar de tal distanciamiento, el viajero italiano, en la hora de su embarque hacia el destino sudamericano, es uno de los ilustres escritores de la Italia fascista y uno de los hombres de confianza del Duce, tal y como se desprende de los contenidos de la correspondencia epistolar que se mantiene entre ambos entre 1927 y 1938⁴⁶³. Otro dato que constata el prestigio del escritor novecentista en la Italia de Mussolini es el marco institucional en que se inscribe la visita, financiada por el Instituto Argentino de Cultura Italiana: la invitación incluye un fornido calendario de conferencias, las seis primeras en Argentina seguidas de una segunda *tournee* que prevé, en menos de un mes, charlas y apariciones públicas en otros cuatro países: Brasil, Uruguay, Chile y Perú. Tal expedición cultural queda justificada en la prensa de ambas orillas por la envergadura de la comunidad de origen italiano en las repúblicas latinoamericanas, especialmente en la Argentina, y por el influjo que ejercen en ella sus hombres y su tradición humanística. A lo largo

⁴⁶² La indocilidad de tales gestos resultan inadmisibles para la cúpula fascista, que sanciona duramente al escritor con la expulsión del PNF y la suspensión laboral durante un año. Tal crispación entre el intelectual novecentista y el régimen avisan del quiebre irreversible que se produce entre ambos a partir de 1938. Este tortuoso viraje ideológico culmina, tras la derrota fascista, con la inscripción de Bontempelli en las listas del Partido Comunista Italiano en 1948.

⁴⁶³ En el intercambio epistolar entre ambos recogido por Simona Cigliana (2005), se percibe la confianza depositada por el Duce en el escritor y la reverencia de Bontempelli hacia su figura.

de este capítulo se verá cómo para Bontempelli, que parte como decoroso emisario del régimen y portavoz de la cultura italiana, la travesía sudamericana representa el último momento de equilibrio en las relaciones entre el escritor y el gobierno fascista.

4.4.2 *Sprint* americano

Cuando el *Duilio* atraca en el puerto de Buenos Aires, el 2 de septiembre de 1933, en la cubierta se distinguen las siluetas de dos pasajeros que conversan. Se trata de Massimo Bontempelli, que avista por primera vez el continente americano, y Luigi Pirandello que regresa a la Argentina después de seis años. El desembarco es anunciado por varios diarios argentinos, que coinciden en la presentación de ambos intelectuales como insignes embajadores de las letras italianas. Entre los periódicos que cubren la noticia, *La Prensa* deja constancia de la popularidad de los visitantes en los circuitos intelectuales porteños:

A bordo del Duilio llegaron a nuestro país los escritores italianos Luigi Pirandello y Máximo Bontempelli, cuyos nombres gozan de alto prestigio en las letras contemporáneas y son familiares para nuestro público ilustrado. En ediciones precedentes nos hemos referido a la personalidad literaria de los ilustres viajeros. (“Luigi Pirandello y Massimo Bontempelli desembarcaron ayer”, 3 septiembre 1933)

La familiaridad de la alta cultura argentina frente a ambos autores es reiterada en *Il Giornale d'Italia*, que los presenta como “notissimi e giustamente apprezzati entrambi negli ambienti artistici e culturali bonaerense” (“Pirandello e Bontempelli”, 3 septiembre 1933). Si bien el entusiasmo que suscita el segundo desembarco de Pirandello es notablemente mayor al expresado por la ciudad ante

la única travesía de Bontempelli, resulta sorprendente a primera vista la cálida acogida y el prestigio del que goza el escritor novecentista en los ambientes artísticos y culturales bonaerenses. Una serie de episodios deja constancia de tal alto grado de popularidad: sus reuniones con distintas personalidades del mundo intelectual bonaerense, el banquete oficial organizado el 17 de septiembre por el PEN Club argentino en el Hotel Plaza en homenaje a los dos huéspedes⁴⁶⁴ y la representación en el Teatro Cómico de dos de sus piezas teatrales por iniciativa de la compañía de Evita Franco: *La Piccola*, una comedia de juventud, y *Nostra Dea*, de reciente composición y estrenada en Buenos Aires el 6 de octubre⁴⁶⁵.

Durante sus quince días de estancia argentina, Bontempelli cumple con los compromisos de una apretada agenda cultural y, sin lugar para el descanso, dicta conferencias y visita las sedes de varias instituciones italianas, además de algunas ciudades del interior como Córdoba y Rosario⁴⁶⁶. En calidad de invitado honorífico, aparece en seis ocasiones ante el público porteño con disertaciones que versan sobre el panorama artístico contemporáneo y, en particular, sobre la literatura de la *Italia Nuova*. La primera conferencia tiene lugar el 7 de septiembre en la Facultad de Filosofía y Letras y es presentada por el profesor Gustavo Franceschi con el título “La idea del hombre italiano y la transformación del espíritu de la juventud antes y después de la guerra”; en ella, el orador italiano, dirigiéndose “ai

⁴⁶⁴ Al banquete participan, además de eminentes figuras de la vida intelectual argentina y chilena como Juan Pablo Echagüe, Alfredo Bianchi, Oliverio Gironde, Alfonsina Storni, Folco Testena y Pablo Neruda, figuras insignes de la esfera diplomática y política nacional: entre ellos, Alberto Gerchunoff, Carlos Ibarguren, Armando Marotta (presidente del Instituto Argentino de Cultura Itálica), José María Cantilo (embajador de Argentina en Roma) o Claudio Cortini (consejero de la Embajada Argentina).

⁴⁶⁵ Para estudiar la difusión de las obras de Bontempelli en Argentina, véase Patat (2005), donde se detallan las labores de difusión, traducción y crítica de la literatura italiana en la Argentina de 1910 a 1970 a partir de tres revistas fundamentales: *Nosotros* (1907-1943), *Martín Fierro* (1924-1927) y *Sur* (1931-1981).

⁴⁶⁶ Una vez finalizada la *tournee* argentina, Bontempelli viaja a los destinos internacionales de San Pablo, Río de Janeiro, Santiago de Chile y Lima. Regresa desde Buenos Aires a Italia el 11 de octubre.

miei fratelli di terra”, contrapone el presente de la unidad nacional al pasado de la fragmentación territorial, con el propósito de delinear la naturaleza heroica del hombre italiano del Novecento. La segunda conferencia, “Novecentismo literario como imaginación”, dictada de nuevo en la Facultad de Filosofía y Letras el 12 de septiembre, insiste en el temperamento polémico de la nueva literatura italiana y despliega ante el público extranjero los principios novecentistas. La tercera conferencia, “Occidente y Oriente con Roma como meridiano”, del 13 de septiembre en la Asociación Dante Alighieri, subraya el papel de Roma como equilibradora de las fuerzas opuestas representadas por el comunismo y la democracia, y la cuarta, pronunciada el siguiente día, introduce los principios de la nueva estética del realismo mágico. La quinta charla, “Dal melodrama dell’700 al campionato di calcio”, del 17 de septiembre, en la que diserta sobre la fascinación del hombre del novecientos por el mundo del espectáculo, es interrumpida por el alboroto causado por jóvenes antifascistas. En la última conferencia, pronunciada en el Circolo Italiano el 10 de octubre, Bontempelli rinde homenaje al célebre poeta italiano Ludovico Ariosto, defiende el compromiso del artista hacia su patria y se despide del país anfitrión con la celebración de la obra imaginativa realizada por el Duce en la Italia del veinte. A diferencia de su acompañante, que en esos mismos días recorre los circuitos porteños con un programa estrictamente teatral, las lecturas de Bontempelli, atentas a la ortodoxia del *fascio* aunque estructuradas sobre una matriz literaria, concuerdan con el papel de emisario del régimen. La ocasión del viaje, aprovechada por el huésped novecentista para extender su fama de escritor en las tierras de ultramar, se convierte también en una oportunidad idónea para celebrar ante los expatriados afincados en Argentina la grandeza de su nación de origen, evocando una tradición cultural renovada por los novecentistas

aunque heredera de las tres ramas —la dantesca, la petrarquesca y la ariostesca— de un excelso linaje. En sus conferencias, poetas del *Trecento* y del *Quattrocento* italiano son nombrados en todas sus apariciones como los forjadores de una idea de nación que solamente con el fascismo se populariza.

4.4.3 La prensa en pugna

La cobertura de la visita de Bontempelli es realizada principalmente por la prensa italiana y, aunque diarios en lengua española como *La Nación*, *La Prensa* y *Crítica* le dedican noticias aisladas⁴⁶⁷, son los periódicos italianos de ultramar los que refieren con detenimiento su desembarco. Al igual que sucede con el resto de las comitivas fascistas, la prensa étnica de uno y otro signo político asedia al viajero para reproducir en el contexto americano la contienda que enfrenta al otro lado del Atlántico a sectores antifascistas y defensores del régimen. El siguiente escrutinio de las noticias de prensa publicadas por los diarios en lengua italiana confirma la incidencia que tiene la visita de Bontempelli en tal batalla de ideas y conduce, de nuevo, a la reflexión sobre la discursividad ideologizante que envuelve a la imagen pública del viajero, condicionada por el entramado político que se ha ido gestando en el contexto argentino a principios del treinta a favor y en contra del gobierno de Mussolini.

La primera noticia sobre la travesía de Bontempelli que se publica en el diario de cuño antifascista *L'Italia del Popolo* lo hace bajo el título “L'accademico

⁴⁶⁷ En los diarios mencionados, más interesados en seguir los pasos de Pirandello en suelo argentino que los de Bontempelli, se publican únicamente un total de tres artículos sobre el desembarco del novecentista: “Cartas de Italia. Luigi Pirandello y Massimo Bontempelli en América del Sur”, *La Nación*, 17 septiembre 1933; “Luigi Pirandello y Massimo Bontempelli desembarcaron ayer”, *La Prensa*, 3 septiembre 1933; “Con viento fresco, se irá mañana en avión el señor Bontempelli”, *Crítica*, 20 septiembre 1933.

Bontempelli. *Apologie delittuose*". Describe al intelectual italiano como un "rígido automa", un "ventriloquo" y un orador tedioso que se presenta ante el público trasatlántico con una conferencia "lenta, uguale, senza vibrazioni, monotona fino a riuscire deprimente" (13 septiembre 1933). Con tono de acusación, el periodista recrimina al emisario fascista su labor de proselitismo que, "sotto un falso usbergo di missione educativa e culturale", tiene como propósito llevar a cabo "i più ignomili atti di omertà, di solidarietà del male" (13 septiembre 1933).

En las noticias dedicadas a Bontempelli, se recurre de nuevo al retrato físico del visitante como estrategia periodística para forjar una determinada imagen del cuerpo social que representa en tanto que emisario oficial. Los atributos fisionómicos, el lenguaje corporal, la voz y la vestimenta adquieren una relevancia insólita a la hora de presentar ante el lector de ultramar a los dignatarios del régimen pues, al margen de su papel informativo, funcionan como distintivos del prototipo nacional fascista, admirado por algunos diarios y reprobado por otros. Un ejemplo de esta batalla de imágenes es *L'Italia del Popolo*, que construye una estampa simiesca de Bontempelli —"l'applauso finale di prammatica ha avuto la forza di spingere finalmente Sua Eccellenza ad un gesto scimmiesco, alzando e tendendo il braccio come chi vorrebbe salutare romanamente" (13 septiembre 1933)—, frente a la impronta lúcida y viril que los periódicos de signo contrario adjudican al intelectual. Al gesto infructuoso destacado en el pasaje anterior, se contrapone el retrato del colaborador italiano Lucio D'Ambra publicado en *La Nación* con el título "Cartas de Italia. Luigi Pirandello y Massimo Bontempelli en América del Sur"; en esta crónica, como ya se ha comentado, ambos personajes encarnan el "nuevo carácter del escritor italiano bajo el régimen fascista, que interrumpe ahora con frecuencia su vida solitaria y sedentaria para evadirse del

mundo cerrado de los literatos, para mezclarse con los hombres"(17 septiembre 1933). El artículo hace uso del mismo molde que años antes había utilizado para ajustar la silueta de Marinetti hasta conseguir su total concordancia con el canon de la masculinidad divulgado por el fascismo. D'Ambra ubica a Pirandello y Bontempelli en un torneo de "bochas", el escenario idóneo para destacar sus "músculos y agilidad de veinte años" y para retratar sus semblanzas a partir de tres atributos matrices del ideal fascista: el dinamismo, la agilidad y la juventud.

Para *L'Italia del Popolo*, la presencia de intelectuales procedentes de la Italia de Mussolini no pasa desapercibida, pues cada desembarco entraña la amenaza del avance de las fuerzas fascistas entre las comunidades de ultramar. Desde esta perspectiva, la travesía cultural de Bontempelli representa, una vez más, un episodio de penetración del ideario mussoliniano que ha de denunciarse, ya que "tutti coloro che giungono a queste sponde per occupare una tribuna universitaria, si convertono in apologisti ed esaltatori e glorificatori della più infame e sanguinaria delle dittature" (13 septiembre 1933). Al igual que F. T. Marinetti, Massimo Bontempelli es repudiado como cuerpo ideológico en tránsito que conduce, de una a otra orilla, el imaginario de la Italia de Mussolini. Como reacción a la operación política que encierra su actividad intelectual se producen distintos los distintos altercados, en los que se denuncia la connivencia de las autoridades argentinas, como es el caso del Doctor Franceschi, decano de la facultad de Filosofía y Letras, que autoriza, bajo el pretexto de conferencias de arte, "la sfacciata propaganda di sistema reazionari di governo che non trovano ne eco ne calore in un paese democratico come l'Argentina" ("Al grido di...", *L'Italia del Popolo*, 17 septiembre 1933). La noticia del revuelo que genera el paso de Bontempelli por la ciudad constituye uno de los episodios más relevantes del

antifascismo criollo ante las comitivas italianas y ocupa la portada de *L'Italia del Popolo* el 17 de septiembre con el siguiente titular: “Al grido di: Abbasso il fascismo! E fra un disordine indescrivibile è stata interrotta la conferenza di Bontempelli”.

Frente a la acogida entusiasta de los ilustres visitantes consagrados en el seno de un régimen dictatorial, *L'Italia del Popolo* propone un canon alterativo para las letras peninsulares en el que las voces del régimen son sustituidas por las de los escritores exiliados, víctimas en casi todos los casos de la persecución fascista; entre ellas, despunta la de Mario Mariani, periodista y narrador cuya condición de refugiado político, primero en Brasil y luego en Argentina, le priva de los agasajos recibidos por sus compatriotas y relega su obra al desconocimiento internacional⁴⁶⁸. En un artículo publicado a los pocos días del regreso de los académicos a Europa, *L'Italia del Popolo* reivindica el papel de Mariani como soldado, artista revolucionario y genuino renovador de las letras italianas⁴⁶⁹:

Egli portó nella nostra letteratura un soffio nuovo, uno spirito nuovo. Egli fu il picconiere che demolì la nostra letteratura fatta con la solita stupidissima sentimentalità e il costruttore che innalzò un nuovo edificio. Così mentre i rivoluzionari di ieri sono oggi i pretoriani della borghesia, Mario Mariani dalla borghesia passò alle file proletarie e fu rivoluzionario in arte e in politica. Non poteva non essere contro il fascismo, espressione massima di quel mondo marcio che egli martellava nei suoi romanzi (...) Siamo dunque alla presenza di un grande italiano che ha onorato sempre il suo paese e che ha fatto il suo dovere da soldato. Non è un politico professionale, un agitatore stipendiato e neanche un giornalista dozzinale (...) Grazie a Mario

⁴⁶⁸ Mario Mariani (1883-1951), escritor, ensayista y periodista en la Italia anterior a Mussolini, se ve obligado a exiliarse, primero en Francia y después en Argentina, debido a las persecuciones fascistas. En Buenos Aires, trabaja en la redacción del diario *Crítica* y publica su novela *El pobre Cristo*. Sus colaboraciones periodísticas se caracterizan por el compromiso con los valores de la democracia y el repudio de los regímenes dictatoriales, tal y como constata Niall Binns, al presentarlo como “el periodista de *Crítica* que posiblemente escribió más sobre la guerra civil española” (2012: 491).

⁴⁶⁹ Una tendencia común a ambos frentes ideológicos consiste en la celebración de los distintos exponentes de la tradición literaria italiana para exaltar el compromiso que debe mediar entre el artista y la patria. Con su labor intelectual, el literato vuelve a su antigua forma de hombre de armas y de letras.

Mariani le lettere italiane del dopoguerra presero nuovo impulso. (“Mario Mariani”, 18 octubre 1933)

Por lo que respecta a *Il Mattino d'Italia*, si bien la figura de Bontempelli no goza del protagonismo que podría esperarse de un diario fascista⁴⁷⁰, se transcribe integralmente su última conferencia en el artículo “Massimo Bontempelli commemora Ludovico Ariosto”. La noticia se publica el 10 de octubre y aprovecha la oportunidad para despedir al académico y dirigirle su admiración y agradecimiento por “la patriottica propaganda d’italianità svolta in terra americana”. El periodista ambienta la disertación del visitante en una escenografía épica, presentándolo como una suerte de *performer* trovadoresco que convierte sus conferencias en un espectáculo de los mitos y la grandeza nacional:

Nessuna sia più adatta che quella d’armi del Circolo Italiano per una conferenza di Bontempelli su Ludovico Ariosto. L’immagine del sommo poeta ha trovato nell’acciaio dei trofei d’armi disposti simmetricamente nelle pareti del salone lo sfondo eroico che occorreva perchè il grande poema cavalleresco potesse accenderci nell’anima quello scintillo quasi metallico di baldanze cozzanti che dell’Orlando Furioso costituiscono l’essenza. (10 octubre 1933)

La intervención de Bontempelli satisface las expectativas fascistas al proponer al poeta renacentista como el predecesor del anhelo de unificación nacional. En el texto leído por el conferenciante, la imaginación ariostesca del poema y su heroico protagonista, el Orlando Furioso, sirven como preámbulo para referir la obra imaginativa del Duce y el conjunto de acciones que han incorporado el progreso a la sociedad italiana. Arte y política van entrelazándose en el discurso del conferenciante, cuyas alusiones a las célebres autoridades literarias sirven para

⁴⁷⁰ La mayor parte de las noticias del diario relativas a las *tournées* son dedicadas a Luigi Pirandello, cuya fama hace de él un preciado objeto de exhibición. Sin embargo, es el Duce el ser supremo que acapara todo el protagonismo.

sustentar el presente nacional y demostrar cómo el concepto de patria rutila en el largo recorrido de las letras italianas:

Come è nata da quella vecchia realtà questa realtà nuova? Un uomo ha vivificato con la sua immaginazione quell'arte fredda, inanimata e impenetrabile che era un giorno la politica italiana. (...) Il primo concetto di patria, il primo grande grido di spavento e di odio verso gli Stranieri che stavano per devastare l'Italia, i primi disegni di una sua liberazione, sono partiti proprio dai protagonisti del Rinascimento (...). Il concetto di patria, che comincia a delinersi con Dante, che si consolida con Petrarca, via via negli scrittori del Quattro e del Cinquecento va rapidamente fissandosi (...) E nell'Ariosto il concetto che la libertà non si può ottenere che con l'unificazione è già chiarissimo. (10 ottobre 1933)

Il Giornale d'Italia es el diario que dedica mayor espacio a la gira de Bontempelli. En este, la sofisticación intelectual del escritor se atribuye a los avances de una nación "férvidamente travagliata da uno sforzo di ricostruzione che eguaglia, se pur non sorpassa, il miracolo del nostro Cinquecento" ("Appunti...", 2 septiembre 1933). Los escritores-viajeros representan para este diario el advenimiento de un cambio irreversible en la juventud intelectual; son los adalides de la "generación del 900", cuya vocación renovadora marca una fractura con respecto a la anterior. Esta transformación espiritual se manifiesta, por un lado, en las escrituras modernas de autores como Bontempelli, Pirandello o Marinetti, pero también en su actividad transoceánica, que permite entrever un dinámico y vital *modus operandi*. Los lectores de ultramar son informados de tal cambio de paradigma⁴⁷¹ a través de las declaraciones vertidas por Bontempelli en una

⁴⁷¹ En el mismo año de 1933 Bontempelli precisa el proyecto novecentista en un escrito titulado "Riassunto" que será publicado cinco años más tarde en la revista *Valori primordiali*. La tarea primordial del arte moderno es la de crear, a través de la imaginación y según los principios del placer y el milagro del realismo mágico, los nuevos mitos para alimentar a la juventud de la Tercera Época. Simona Micali señala las analogías entre el anhelo novecentista de renovación y las posiciones teóricas futuristas: "la necessità di elaborare una «geometria spirituale» per l'uomo moderno e un uovo ideale di «bellezza virile», la visione dello scrittore come un laborioso artigiano del prodotto artistico (che deve mirare soprattutto all'uso sociale di questo), il disprezzo per il meschino democraticismo ottocentesco, la sostituzione dell'esteriorità e dell'immaginazione al

primera entrevista en *Il Giornale d'Italia* donde explica su concepción evolutiva del Arte y la puesta en marcha de una renovación mitopoyética. Bontempelli subdivide la historia de la civilización occidental en tres épocas: una primera, la Clásica, que se extiende desde la Grecia prehomérica hasta la irrupción del cristianismo; la segunda que denomina Romántica y que comprende el periodo que «va da Cristo» hasta la primera guerra mundial; y la tercera época, la Moderna que surge tras los movimientos de vanguardia. Con la irrupción del fascismo se abriría, según Bontempelli, un nuevo ciclo, que requiere la fundación de nuevos mitos por parte del “hombre nuevo” y su actividad imaginativa:

Credo che stiamo vivendo una terza época della civiltà umana. (...) Ora, come esiste un'epoca nuova, c'è pure una letteratura, un'arte nuova che, naturalmente, è improntata ad essa. (...) Il mito è indispensabile all'arte ed ogni epoca deve avere i suoi miti. Anche noi, oggi, dobbiamo crearci i nostri miti. (“Le arti nella nostra epoca”, 5 septiembre 1933)

De las conferencias de Bontempelli son transcritos aquellos pasajes que insisten en el cambio generacional: el diario privilegia, de la primera, la información relativa a las mutaciones en el panorama nacional desde la unidad política de 1870 hasta la aparición de una estirpe nueva de hombres “di azione e di immaginazione” (“La prima conferenza”, 7 septiembre 1933) y, en la segunda, aquella que apunta a un renacer espiritual que, tras la Guerra del '14, termina con “tutti i relitti della vecchia arte e lascia tabula rasa” (“La seconda conferenza”, 12 septiembre 1933). Bontempelli se sitúa, por tanto, en el punto cero de una época histórico-literaria germinal, aquella que una vez superado el futurismo y aplacados los remanentes vanguardistas habrá de abrir un nuevo sendero en que converjan la inventiva y el acto heroico, una literatura que, en palabras del italiano, “risulti

sentimeto e all'interiorità che erano le fonti d'ispirazione dell'arte romantica (...). Ma, soprattutto, tipicamente futurista è il gesto di forzata rinuncia alla tradizione letteraria” (2002: 91).

allo stesso tempo azione” (12 septiembre 1933). Bontempelli, elogiado por *Il Giornale d'Italia* como un “prodigioso seminatore d’italianità”, es despedido como el portador de una nueva fórmula en que tradición e innovación se alinean. Pueden inferirse, por tanto, que su interlocutor no se limita al compatriota afincado en las tierras de ultramar, sino que busca deslumbrar también al lector criollo con las estampas regias de estos soldados de las letras italianas:

Noi abbiamo ammirato in Bontempelli lo scrittore ad un tempo classico e moderno; classico perchè ricco di una sola e profonda cultura, ben digerita e assimilata, fatta di sangue del proprio sangue; moderno perchè giovane di anni, di spirito e di sensibilità e quindi interprete... magico dell’ansia, delle aspirazioni e del tormento dei giovani di trovarsi e di essere. (“Salutiamo Bontempelli”, 10 ottobre 1933)

4.4.4 Bitácora de viaje

El ensayo *Noi, gli Aria. Interpretazioni Sudamericane* (1934), si bien escasamente atendido por la crítica⁴⁷², constituye un episodio literario de relieve en el marco de los estudios trasatlánticos, pues ensaya una propuesta de confluencia entre el destino de la nación italiana y el de las geografías de ultramar. El texto de Bontempelli, escrito a bordo del buque *Virgilio* durante su viaje de regreso a Italia entre el 3 y el 18 de noviembre de 1933, tiene como eje una voz testimonial que reúne y ordena las impresiones inmediatas de la experiencia americana. Sebastiano Martelli emparenta este modelo de escritura con el de la *travel literature* italiana de los años veinte y treinta⁴⁷³ y que, contaminado de la

⁴⁷² El rescate de la obra es mérito de Sebastiano Martelli, encargado de su primera reedición en 1994 así como del único estudio sobre la misma, “Bontempelli: «Gli Aria» alla conquista dell’America”, incluido en *Letteratura contaminata, Storie, parole, immagini tra Ottocento e Novecento* (1994).

⁴⁷³ El género literatura de viajes se engrosa en esas décadas debido a una mayor movilidad intelectual hacia el continente americano y también a la consolidación de la industria periodística.

ideología fascista, se separa de la literatura panegírica del XIX de Paolo Mantegazza o de Edmondo De Amicis para incorporar nuevos contenidos al imaginario americano⁴⁷⁴ (1994: 11).

El preámbulo que antecede al texto dibuja el mapa de ruta del escritor y bosqueja un plan de escritura en correlación a los países visitados. El autor justifica la redacción de sus notas en tanto que herramienta capaz de conferir orden y rigor a las confusas impresiones⁴⁷⁵ de su primer y único viaje sudamericano. Para ello, divide su breve ensayo en seis capítulos, dos dedicados a Brasil, dos a la Argentina, uno a Chile y el último al ascenso por la costa del Pacífico, desde Valparaíso hasta La Guaria, la ciudad venezolana desde la cual zarpa la embarcación de regreso. Sus apuntes, redactados durante la travesía oceánica entre el puerto americano y el europeo⁴⁷⁶, están doblemente marcados por el signo del viaje pues, además de dar cuenta del periplo, se redactan bajo la forma de un diario de a bordo.

Del ensayo de Bontempelli, el capítulo tercero, “La Pampa e la Quadra” se ocupa de la descripción de Buenos Aires y el paisaje pampeano,⁴⁷⁷ y el cuarto, “La

Otros documentos representativos de este campo, que podrían configurar un área de estudio potencial para otras investigaciones, son los siguientes títulos: Emilio Rocca, *Avventura sudamericana*, Milano, Alpes, 1926; A. Cipolla, *Nel Sud-America*, Torino, Paravia, 1928; F. Ciarlantini, *Viaggio in Argentina*, Milano, Alpes, 1929; A. Fraccaroli, *Pampa Argentina*, Milano, Treves, 193.

⁴⁷⁴ En el artículo “Intellettuali, viaggiatori, immigranti a scuola d’italianità” de C. Cattarulla (1999-2000), se reflexiona sobre la construcción de las primeras imágenes de Argentina como tierras de conquista en los relatos de intelectuales y viajeros italianos que escriben al calor de los acontecimientos de 1861 y desde un cuadro ideológico ligado al evolucionismo spenceriano.

⁴⁷⁵ En palabras del autor, “Sei articoli in tutto sono più che sufficienti per esporre e chiarire, al lettore e a me stesso, quel tanto che mi pare non sia ancora stato troppo ripetuto da quanti prima di me hanno visitato, con maggior tempo ma non con maggior attenzione, questi paesi” (Bontempelli, 1994: 47).

⁴⁷⁶ Prosigue Bontempelli: “Ripartendo da La Guaira, lasciata a sinistra la Martinica, siamo rientrati in pieno Atlantico (par d’essere a casa), e mi sono messo a scrivere. Non smetto che in questo momento, a Marsiglia” (1994: 97).

⁴⁷⁷ Mientras la pampa es descrita por el autor como un espacio infinito, acrónico, abstracto, metafísico y apolíneo, Buenos Aires se presenta al lector como “un pezzo di pampa tradotto in città”, donde “ogni casa è uguale all’altra, è un tronco di cubo. Ripetendo un certo numero di tronchi di cubo si ottiene un tronco di cubo più grande, e questa è la quadra. Ripetendo all’infinito le quadre, si fa una città, senza limiti necessari. Tutte le quadre sono uguali. (...) Il principio della

conquista del tempo”, desarrolla su teoría acerca del rol fecundador que habrá de tener la nación italiana en relación con la cultura argentina⁴⁷⁸. La perspectiva del escritor, común a las de otros viajeros europeos, parte de la ya clásica contraposición entre las jóvenes repúblicas latinoamericanas y los países europeos, pues si en estos se lee “la storia del passato”, las primeras están forjadas “quasi esclusivamente di avvenire” (1994: 45). En opinión del autor, ante tal desfase de edades, a Europa le corresponde un papel preponderante en la historia futura del continente americano que, en palabras de Martelli, representa un “possibile laboratorio di una terza via alla modernità” (1994: 12), una alternativa a las dos soluciones antitéticas de los Estados Unidos y la Rusia Soviética. Los modelos culturales italianos devienen, bajo esta perspectiva, patrones indispensables para el desarrollo histórico de la nación argentina, al carecer esta de una tradición firme sobre la que fundarse:

Essi sono ansiosi di cultura latina, e in questa ansia mostrano di sentirsi fondamentalmente mediterranei. Stanno attentissimi a tutte le idee generali, a tutte le tendenze in formazione. Fino a ieri, le hanno cercate soprattutto nella cultura francese, più espansiva e vistosa della nostra. Ora cominciano ad accorgersi che la Francia non ha più nessuna parola da dire alla civiltà, che quel che può parere nuovo è raffinatezza di esaurimento; cominciano a sentire come molto più facilmente nella rinnovata Italia potrà

ripetizione all’infinito, insegnato dalla natura con la Pampa, è stato rispettato scrupolosamente dagli uomini quando hanno avuto da costruire il mondo umano di fronte al mondo naturale. (...) Questo aspetto della capitale argentina, questo rispetto attento per la uniformità, è un carattere importante per giudicare lo spirito col quale gli Argentini si apprestano a costruire la loro storia” (1994: 68-69).

⁴⁷⁸ Tanto Sebastiano Martelli como Adriana Cristina Crolla sostienen que Bontempelli rechaza en su libro de viaje toda tentativa de colonización aunque defiende con vehemencia el papel de Italia en el desarrollo de la nación argentina. El escritor se opone, apunta Crolla, “a la concepción centralista e imperial del fascismo para pensar en un pluricentrismo geohistórico y político-cultural de Italia” (2013: 38). Asimismo, Martelli señala que la travesía sudamericana marca el inicio del alejamiento de Bontempelli del fascismo: “Nel trienio 1933-1935 Bontempelli matura una svolta importante nella vita di bontempelli: indicativa in tal senso la stesura del romanzo *Gente nel tempo*. E proprio nell’anno sudamericano cominciano a farsi evidenti i segni del distacco dal fascismo, che emerge dall’interno della scrittura, senza clamori eccessivi e con progressiva destrutturazione di alcuni identemi della cultura fascista” (1994: 20). Es en *Noi, gli Aria* donde, según Martelli, “da una scrittura del tutto innervata nel meraviglioso affiora la coscienza critica sulla lunga durata della civiltà occidentale, sulla sua egemonia etnocentrica e violenza colonizzatrice” (32).

generarsi quel sano movimento di ripresa originale dai primordi, che sola può essere fomento e primo atto di rinnovazione spirituale. Questo è il campo più agevole, più amabile, d'intesa, di collaborazione, di fecondazione. (1994: 78)

En su reclamo de la italianidad como constituyente imprescindible del futuro nacional, Bontempelli adopta un tono de conciliación con el que descarta un proceso de colonización directa. El ensayo, escrito durante el viaje de regreso, parece desligado ya del dogmatismo fascista del que hace gala en su viaje de ida pues, en sus páginas, se toman en consideración las urgencias requeridas por sendos países y se admiten las ventajas del mestizaje, esto es, la posibilidad del desgaste o la corrupción de la latinidad a favor de un “organismo” nuevo, resultante de un proceso químico de “recomposición” (77). Su mirada, como bien apunta Martelli (1994), no encaja con aquella que vertebra el proyecto imperial del Duce, según el cual las colonias de ultramar deberían, si no expandirse, por lo menos mantenerse como fortines americanos de italianidad, sin cruces ni pérdidas:

Poichè di vera e propria colonizzazione non è da parlare, assistiremmo alla combinazione di due forze entrambe vivissime; dall'una parte organismi di forte espansività, dall'altra una natura che ha bisogno di farsi una razza con suoi caratteri di originalità (...) Nell'Argentina sta attuandosi una decomposizione della latinità, dello stesso genere delle decomposizioni chimiche, che non sono se non il primo momento della ricomposizione in nuovi organismi e tipi sostanziali. (...) Noi non saremo quel che furono per l'Europa occidentale i Romani, ma diverremo quel che fu per la prima vuota piana europea l'immigrazione degli Arii. (1994: 76-77)

El autor reconoce la polémica implícita en tal postura, ya sea para el frente ideológico fascista, según el cual el sentimiento de pertenencia étnica debería permanecer imperturbable, como para el frente nacionalista argentino, engrosado en la década del treinta por un revisionismo histórico que busca las formas

esenciales de la identidad argentina y reactiva los viejos prejuicios contra los factores extranjerizantes:

Il latino appassionato può ribellarsi all'idea che una porzione della latinità possa essere destinata a decomporsi per dare luogo a una razza (...) e dall'altro canon non so quanto la concezione che ho esposta possa piacere a tanti miei cari amici di laggiù, che si sforzano di credere che un carattere argentino sia già imm modificabilmente formato e definito. (77)

Por otra parte, siempre desde las páginas de su ensayo, Bontempelli arremete contra las condiciones en que se producen, desde finales del siglo XIX, los movimientos migratorios italianos hacia la República Argentina y traza con orgullo el retrato de las familias que transportan “nei sui muscoli denutriti quell'invincibile spirito d'Italia che sa agitarsi con eguale intensità così nel poeta come nell'agricoltore” (79-80). En tal discurso crítico se esboza una advertencia: si Italia quiere cumplir de manera exitosa su papel de nación fecundadora, tendrá que modernizar su política inmigratoria y compensar, a través de las nuevas instituciones, la falta de control y seguridad en los desplazamientos de los emigrantes. Sus denuncias recuerdan a las que expresaron otros italianos viajeros como Edmondo De Amicis o Luigi Barzini, que inauguraron en los años de entresiglos el debate acerca de la degradación de estos contingentes de inmigrantes en su nomadismo hacia las Américas⁴⁷⁹. El texto de Bontempelli, a pesar de publicarse con la firma de un *Accademico* de la Italia de Mussolini, se aparta de la escritura panfletaria para brindar a sus compatriotas una perspectiva personal sobre la cuestión de la identidad de los descendientes de italianos en el

⁴⁷⁹ Con las siguientes palabras lo expresa Bontempelli: “La nostra emigrazione era di carne umana espatriata, senza dirigenti (medici, maestri, guide), tale da dover essere immediatamente assorbita non pure dalla società che li accoglieva ma addirittura dal suolo; non erano uomini, erano strumenti da lavoro, bestiame. Non si getterà mai bastante vergogna sui governi che hanno potuto far questo” (75).

área platense. Su propuesta, que aboga por una integración consensuada capaz de garantizar una convivencia armónica entre ambos pueblos, si bien no condena⁴⁸⁰ la asimilación de los hijos de la inmigración por parte de las estructuras políticas y socio-culturales argentinas, tampoco se desentiende de tal problemática e invita a sus lectores a participar en el debate:

La cosa che più sorprende lo straniero, e specialmente l'italiano che arriva in Argentina, è la sicurezza con cui dieci venti cento persone, uomini, donne, bambini, gli affermano: —Sono argentino figlio di italiani—. Su cento, non uno mi ha detto: —Sono italiano nato in Argentina. (...) La risposta ha un grandissimo valore realistico; non dobbiamo condannarla, dobbiamo sforzarci di valutarla, di misurarne la portata. (72)

La actitud cautelosa con la que el autor se enfrenta al espinoso tema identitario, un asunto que muchos le han aconsejado no abordar por ser “un tasto molto delicato”, contrasta con el tono que emplea en la carta enviada al Duce, henchida de soflamas fascistas y firmada el 10 de diciembre de 1933; en ella, se sentencia la inconsistencia de los campos culturales latinoamericanos a los que retrata en actitud de admiración ante las directrices italianas.

Dappertutto il prestigio d'Italia è immenso; dappertutto non solamente si ammira e di invidia l'Italia di Mussolini per quanto ha saputo fare per se medesima, ma si guarda all'Italia di Mussolini come all'unico orizzonte dal quale potrà giungere a ciascun paese il suo migliore avvenire (...). Basta uno sforzo non grande, e pronto, per trovare colà il più disposto luogo di diffusione della nostra arte e delle nostre idee (...). Quel che ho detto dell'Argentina, vale press'a poco per gli altri paessi sudamericani. (Cacho Millet, 1987: 90)

⁴⁸⁰ “Per Bontempelli, fascista militante anch'egli, l'argentinità degli italiani era il segno clamoroso di un'integrazione totale con il paese che gli aveva ospitati e la premessa più efficace per l'ottimizzazione dei rapporti fra i due paesi. (...) La posizione di Bontempelli era priva di rivendicazioni nazionalistiche, sebbene mettesse in evidenza la rottura di una continuità linguistica che, nel caso italiano in particolare, era uno degli elementi costitutivi dell'identità nazionale. Bontempelli invitava non a condannare tale comportamento ma a misurarne la portata” (Patat: 2005: 22).

4.4.5 Balance

Las impresiones que deja el seguimiento de los pasos del escritor italiano por Buenos Aires pueden concretarse en cuatro puntos:

a) El papel que Massimo Bontempelli lleva a cabo en su travesía argentina tiene una doble vertiente, ya que sus actividades como promotor cultural incluyen bifurcaciones de tipo ideológico. Sus seis intervenciones, a la par que informan al auditorio porteño de las primicias que se han dado en el terreno de las artes italianas en las últimas décadas, dibujan el nuevo panorama político bajo la guía del fascismo. Sus discursos versan tanto sobre el arte como sobre la política y los nombres ilustres de poetas nacionales que de ellos emergen sirven de puente para diseñar un mapa de continuidad entre épocas gloriosas. En la cosmovisión bontempelliana, el intelectual novecentista despunta como el artífice del progreso histórico que alcanza su culminación en la Italia de Mussolini, aquella que clausura la época de la desmembración política de la nación para dar paso al renacimiento imperial.

b) Si se atiende a la recepción del visitante en el medio local, dejando de lado los homenajes en los que participa junto a su acompañante Pirandello, se advierte una clara marca de conflictividad. Los encontronazos entre los diarios, así como el alboroto antifascista que interrumpe al conferenciante en la Facultad de Filosofía y Letras, dan cuenta de la politización que sacude los espacios del arte en el destino sudamericano. Tampoco en esta ocasión, es posible referir el legado artístico del visitante debido a la ausencia de rastros de su poética novecentista en los medios bonaerenses. En cambio, su paso por la ciudad tiene un notable impacto político: los debates que despierta su travesía no se producen en el terreno de la

literatura pero sí en el de la ideología. Su estadía platense, al igual que el resto de comitivas fascistas, detona nuevos enfrentamientos entre fuerzas políticas contrarias y acrecienta la brecha que divide a la colectividad italiana afincada en Argentina entre seguidores y detractores del Duce.

c) Por lo que respecta a los diarios italianos de ultramar, la atención al porte del visitante, las continuas alusiones a su anatomía, el fogoso anuncio de sus comparecencias públicas, la transcripción de sus conferencias y la reconstrucción escenográfica de los espacios en que estas se producen contribuyen a la espectacularización de sus apariciones públicas. La silueta del viajero se perfila desde las notas de prensa en las que se proyecta su figura, más allá de la función intelectual que le es asignada como embajador cultural. El gremio periodístico, también en este caso, se sitúa a favor o en contra del escritor, que deviene cuerpo ideológico en torno al que se organiza la batalla de ideas.

d) La travesía argentina de Bontempelli en compañía de Pirandello marca un primer quiebre en su lealtad hacia el régimen, que se irá incrementando a su regreso. Si en su viaje de ida, es decir, en las conferencias pronunciadas en la ciudad porteña, el mensaje fascista es el predominante, en su viaje de vuelta, tal y como se percibe en su ensayo *Noi gli Aria*, tiene lugar un viraje de perspectiva. La mirada del escritor advierte de la inminente argentinización de los hijos de la inmigración pero acepta la posibilidad del mestizaje, contraviniendo la concepción imperialista que se anhela desde el viejo continente. También para Bontempelli, en el viaje trasatlántico se abre un horizonte de ruptura.

4.5 LOS ESCRITORES EN ARMAS. MARINETTI, PUCCINI Y UNGARETTI EN EL PEN CLUB

*Per questo ogni guerra è una guerra civile:
ogni caduto somiglia a chi resta e gliene chiede ragione.*

Cesare Pavese

4.5.1 Semblanzas

A finales del mes de agosto de 1936, atraca en el puerto de Buenos Aires el trasatlántico *Asina*, en el que viaja un grupo de distinguidas personalidades de las letras italianas: Filippo Tommaso Marinetti, Mario Puccini y Giuseppe Ungaretti. Los tres escritores componen la delegación invitada a participar en la reunión internacional de Poetas, Ensayistas y Novelistas que tendrá lugar entre el 5 y el 15 de septiembre. Mientras el vate futurista es ya una figura familiar en los circuitos intelectuales bonaerenses, en parte por ser esta su segunda visita, sus dos acompañantes precisan de una presentación ante el auditorio porteño a pesar de su prestigio en el contexto literario del que proceden⁴⁸¹. Será el mismo Marinetti quien dedique un espacio de su primera conferencia, “Letteratura ed arte della nuova Italia”, a elogiar a sus dos acompañantes como destacados renovadores de la lírica y la narrativa italianas. Si por un lado Puccini, consagrado a la novela social,

⁴⁸¹ Los nombres de Ungaretti y Puccini, aunque conocidos por las élites ilustradas argentinas, no tienen el mismo poder de atracción que sus contemporáneos F.T. Marinetti o Luigi Pirandello. La revista *Sur*, en que aparece en 1936 el artículo “Ungaretti” publicado por Ernesto Palacio, tiene un papel decisivo en la introducción de distintos nombres de la literatura italiana en la esfera cultural porteña.

brilla con luz propia por “su personalidad indiscutida”, Ungaretti representa “la expresión de la nueva poesía”, afirma el tercer viajero ante los espectadores argentinos (“El escritor Felipe Marinetti...”, *La Prensa*, 10 septiembre 1936).

Al atender a las biografías y al perfil ideológico-literario de los visitantes, saltan a la vista una serie de concomitancias que permiten trazar una línea de parentesco entre ellos. Los tres han participado en los actos de combate de la Gran Guerra, han manifestado su adhesión a la ideología fascista y forman parte de la élite intelectual italiana debido a su notoria trayectoria profesional y destacable obra civil. En relación con la peculiaridad que los define como escritores combatientes, es oportuno aludir al contexto beligerante en que se produce la gestación de su actividad literaria. A partir de la correspondencia que mantienen Mario Puccini y Giuseppe Ungaretti desde sus respectivos frentes bélicos, se conocen los avatares de su enrolamiento como jóvenes soldados durante la Gran Guerra, sus desplazamientos junto al ejército y las lecturas que ocupan sus horas muertas en la trinchera⁴⁸²; desde allí, en la hostil meseta del Carso, Ungaretti, además de mantener una nutrida correspondencia con el amigo, compone *Il porto sepolto*⁴⁸³, su primer poemario y uno de los episodios líricos con mayor resonancia en la historia literaria italiana del siglo xx. En el caso de Marinetti, quizás el escritor cuya figura se ajusta con mayor precisión a la del poeta combatiente⁴⁸⁴, la

⁴⁸² Así lo documenta la colección epistolar de reciente publicación *Lettere dal fronte a Mario Puccini* (2015), donde se recogen las cartas que se intercambian ambos amigos durante su participación militar en la Gran Guerra.

⁴⁸³ Este poemario, publicado en Udine gracias al amigo y también soldado Ettore Serra, confluirá con el siguiente título del poeta, *Allegria di naufragi*, con el que se abre paso un lenguaje singular en la poesía italiana, un lenguaje de alcance más amplio que todo simbolismo o vanguardismo anterior. Edoardo Sanguineti vislumbra en esa nueva sintaxis lírica “il più radicale esempio di rinnovamento formale sperimentato dalla poesia del nostro secolo” (Guglielmino, 194: 533).

⁴⁸⁴ Al margen de sus proclamas belicistas y la concepción de la obra literaria como un campo de batalla, en lo que se refiere a su actividad como soldado, Marinetti participa en la primera fase de la ocupación de Fiume e interviene como teniente en la defensa del Piave. Al ser herido en la ingle, es obligado a retirarse, por lo recibirá dos medallas de bronce. Años más tarde, rondando los

publicación de su manifiesto *Guerra sola igiene del mondo* en 1915 coincide con la ofensiva de Italia contra el Imperio austrohúngaro.

Otro rasgo que acomuna la obra de los tres escritores viajeros tiene que ver con el desarrollo del grueso de su producción literaria bajo el mandato de Benito Mussolini. Si bien no atañe a este estudio dirimir el tipo de diálogo que mantienen estos intelectuales con el gobierno del Duce a lo largo de las dos décadas de fascismo, resulta oportuno señalar que, a pesar de los episodios de fricción que van a enturbiar la relación de Ungaretti con los altos cargos de la política institucional hacia finales de la década del treinta⁴⁸⁵, en el momento de su desembarco en el puerto argentino el comportamiento de la comitiva corresponde con el de fieles propagadores de los triunfos de la Italia fascista.

La travesía trasatlántica hace de los tres visitantes parte de la nómina de una joven generación intelectual que goza, por primera vez, de una mayor movilidad internacional y que se beneficia de la experiencia del viaje⁴⁸⁶. Mario Puccini, autor de una ingente producción narrativa⁴⁸⁷, escribe también varios libros en que recoge los avatares de sus recorridos por Italia, España y Argentina: entre ellos *Milano, cara Milano!* (1957), *Amore di Spagna. Taccuino di viaggio* (1938) y *L'Argentina e gli argentini* (1939), en el que despliega sus impresiones

cincuenta, se alista como voluntario de los camisas negras en Etiopía y lucha en contra de las tropas rusas en la expedición de ARMIR en Segunda Guerra Mundial. Muere al regresar del frente ruso.

⁴⁸⁵ El distanciamiento de Ungaretti con el régimen se produce en la fase de declive que tiene lugar al final de la década del treinta en que se asiste al resquebrajamiento del modelo imperial. La aceptación de Ungaretti de la cátedra de Literatura Italiana en la Universidad de Sao Paulo, que le es ofrecida durante su viaje a la Argentina y que ocupa hasta 1942, refleja una voluntad de alejamiento con respecto al nuevo rumbo tomado por la política italiana en los años anteriores a la guerra.

⁴⁸⁶ En Moricola (2008) se ofrecen distintas perspectivas acerca de la nueva movilidad de los escritores entre finales del XIX y principios del XX.

⁴⁸⁷ Además de libros de viaje y ensayos literarios, escribió novelas como *Viva l'Anarchia* (1920), *Dov'è il peccato è Dio* (1922), *La vera colpevole* (1926), *Il soldato Cola* (1927), *Ebrei* (1931), *La prigioniero* (1932) y *Ritratto d'adolescente* (1936). También es autor de libros de relatos como *Essere o non essere* (1920), *Racconti cupi* (1922) y libros de memorias como *Ritratti e interni* (1936) y *La terra è di tutti* (1958). Sus viajes por España, y en concreto su paso por Sevilla, explican sus amistades con los intelectuales de la España republicana, sobre cuyas figuras escribirá algunos ensayos literarios como *Miguel de Unamuno* (1924) o *Vincenzo Blasco Ibáñez* (1926).

sobre la pampa, el gaucho y el paisaje urbano de Buenos Aires. Por su parte, también Ungaretti publica varios artículos de viaje reunidos en la colección *Il deserto e dopo* (1961), pero si su obra ocupa aún hoy en día un lugar privilegiado en el Parnaso literario no es por su literatura de viajes, sino por el viraje que su materia poética imprime en la lírica italiana contemporánea. Ungaretti, tres años antes de su visita a la Argentina, ha publicado una de sus obras maestras, *Sentimento del Tempo* (1933), título que pone en marcha el proceso de monumentalización de su figura como procreadora de la palabra «pura» y de su obra como precursora del hermetismo poético fiorentino⁴⁸⁸.

4.5.2 Vis-à-vis

Con motivo del XIV Congreso Internacional de los PEN Club⁴⁸⁹, sus presidentes Carlos Ibarguren y Victoria Ocampo convocan en la capital argentina una multitudinaria reunión de escritores procedentes de Europa, Asia y América. Si bien las normas de la organización, nacida en 1921 como una entidad exclusivamente literaria, insisten en la abstención del juicio político durante las disertaciones oficiales, algunos congresistas, en concreto aquellos procedentes de una Europa en plena convulsión, participan en las sesiones ordinarias con el ímpetu de quien desciende al campo de batalla. El enfrentamiento entre los representantes de las distintas naciones —“la dramática disensión entre los

⁴⁸⁸ No puede pasar por alto, advierte Guglielmino a propósito de *Sentimento del tempo*, “il grande influsso che esercitò quest’ultima raccolta sugli ermetici propriamente detti, in virtù del più elaborato e prezioso simbolismo, dell’analogismo più criptico e del linguaggio più incline a recuperare le movenze del canto” (1994: 535).

⁴⁸⁹ Se trata de la primera reunión de los PEN Club celebrada fuera de Europa y responde a la política cultural de Agustín P. Justo (1932-1938), que se compromete a cubrir los gastos de viaje y el alojamiento de todos los invitados para construir una imagen mejorada de la Argentina.

delegados franceses y los italianos”, en palabras de Roberto Giusti (1936: 50) —es sintomático de la irradiación hacia el campo intelectual de las desavenencias ideológicas que fracturan el paisaje político occidental. La batalla de ideas involucra, de manera casi unánime, a las filas literarias, cuyos representantes se ven compelidos a redefinir su rol social, a tomar postura en uno u otro bando. Las sesiones del PEN Club se convierten, entonces, en zonas de combate donde los defensores de los ideales democráticos y los simpatizantes del fascismo, al encontrarse cara a cara, se increpan, se lanzan acusaciones y desatan varios altercados. En la creación de tal ambiente de desorden y excitación no participan únicamente los congresistas, sino también el público porteño en general que, amontonado en las barras, asiste bullicioso y resuelto, al discurrir de las batallas verbales. La enorme expectación que suscita entre los ciudadanos la reunión de escritores es prueba, según el parecer de Giusti, de una ciudad “vibrante y receptiva” (1936: 51)⁴⁹⁰. Por su parte, el delegado chileno Domingo Melfi, partícipe de los acalorados debates como observador silente, escribe en su cuaderno de notas: “Es difícil que el ambiente pueda sustraerse a la presión trágica de la angustia que padece el mundo partido en dos mitades”, cuyo rumor afiebrado “llega hasta el congreso. Fascistas y antifascistas llenaban los asientos” (1936: 13 y 34). Las actas del Congreso, así como las noticias de los diarios publicados en Buenos Aires⁴⁹¹, brindan el material necesario para reconstruir el ambiente de crispación en que se desarrollan las reuniones, cuyos protagonistas, ya sean

⁴⁹⁰ Cabe recordar aquí las observaciones de Paula Bruno acerca de la vitalidad cultural de la capital argentina en el primer tercio del siglo (2014).

⁴⁹¹ Celina Manzoni recuerda que la celebración del Congreso se vive como un verdadero “acontecimiento mediático” (2005: 3), seguido de cerca por la prensa, la radio y las revistas. Son de enorme valor las noticias recogidas de los diarios, pues estos no permanecen ajenos a las dos posturas antagónicas, sino que participan desde sus resortes informativos en los respectivos frentes en disputa. Los retratos que se proponen de los intelectuales fascistas varían de periódico en periódico y dejan entrever posturas inconciliables en las distintas fracciones intelectuales.

europeos o argentinos, se encuentran inmersos en un contexto de extrema politización que alcanza, en la segunda mitad de la década, su expresión más feroz⁴⁹².

La comisión organizadora del Congreso de 1936, compuesta por Antonio Aita, Juan Pablo Echagüe, Arturo Capdevila, Manuel Gálvez, Juan B. Terán, Julio Fingerit, Baldomero Fernández Moreno, Oliverio Gironde, Eduardo Mallea y Gustavo Adolfo Martínez Zuviria —más conocido como Hugo Wast—, se hace cargo de cuarenta y un países y más de cien invitados, entre los que destacan personalidades de elevado prestigio en el mundo internacional de las letras; algunos de esos nombres son Alfonso Reyes, embajador de México en Buenos Aires, los españoles Enrique Diez Canedo y José Ortega y Gasset, los franceses Jules Romains, George Duhamel y Jacques Maritain, el alemán Emil Ludwig, el belga Henri Michaux, el polaco Jan Parandowski y el austríaco Stefan Zweig. Tras el conciliador discurso de bienvenida, a cargo del Dr. Carlos Ibarguren, y la lectura de los mensajes de saludo enviados por George Wells y André Gide a los congresistas desde el otro lado del Atlántico, las primeras hostilidades toman cuerpo con la réplica de Marinetti a las declaraciones de Victoria Ocampo —“la más rica y bella mujer de Buenos Aires, Ocampo, reina de un salón de bolchevismo esnobista” (1969: 323), tal y como la describirá en sus memorias— acerca del *common reader*.

El tono de querella que inaugura la primera sesión del Congreso va *in crescendo* y encuentra en el líder futurista, espoleado por sus dos acompañantes, a su principal animador. La mañana siguiente, Ludwig, en su tiempo de exposición y

⁴⁹² Tal y como se apuntaba en la introducción al capítulo, entre los detonantes de tal extremismo cabe destacar el estallido de la guerra civil española en julio de ese mismo año, la radicalización de la violencia fascista, el avance de otros regímenes totalitarios en Europa y la promulgación en Italia de las leyes raciales a partir de 1938. También Roberto Giusti, en su balance del congreso, ve en la vehemencia del encuentro el reflejo de “un momento histórico tormentoso” (1936: 61).

acorde con el tema central “Función posible del escritor en la sociedad”, refiere la crítica situación vivida por los escritores germanos bajo el gobierno del Führer. Al tomar la palabra en nombre de los alemanes emigrados y exiliados, se levanta de las galerías un estruendo de aplausos que convierten a Ludwig, según el testimonio de Melfi, en “héroe de la jornada” (1936: 29). Su denuncia se propone visibilizar episodios como la quema de libros y la persecución de los intelectuales así como denigrar la figura del escritor oficial del Tercer Reich, aquel que encuentra su acomodo en el régimen del nazismo bien como burócrata, bien como trovador a sueldo. Sus alusiones, aunque no apuntan directamente a los invitados fascistas, soliviantan a los italianos, que interrumpen al alemán con gritos y, en el caso de Marinetti, con un discurso en defensa de la libertad de expresión que se vive en la Italia del Duce. A partir de esta segunda intervención del futurista, se sucede, entre la delegación francesa, representante del ala democrática, y la italiana, defensora del modelo fascista, una cadena de hostilidades que terminan por fagocitar todos los espacios de discusión literaria. La figura del escritor-esteta, amurallado en su torre de marfil y centrado en el objeto estético, no tiene cabida en esta reunión de “educada beligerancia” (Manzoni, 2005: 10)⁴⁹³.

La controversia más violenta entre ambas se da en la sesión del día 8 de septiembre, durante la cual Marinetti, encargado de la presidencia de la mesa, es interpelado por Duhamel y Romain con relación a su polémico texto *Guerra sola higiene del mundo*. Carlos Ibarguren sale en defensa del acusado, que esquivo las alusiones mediante la delación del acoso al que son sometidos los representantes

⁴⁹³ Al respecto apunta Niall Binns, “este clima de violencia, esta imposibilidad de alejar la política de los debates intelectuales, tuvo como trasfondo la exaltación ideológica suscitada en esas semanas por la guerra civil española, que había empezado menos de dos meses antes” (2015: 37).

de la Italia fascista por parte de los franceses durante las sesiones⁴⁹⁴. En las jornadas restantes, se aplaca la participación de la comitiva italiana que, en la sesión de clausura y siempre a través de su portavoz más altivo, propone la ciudad de Roma como próxima sede para el próximo congreso del PEN Club. El balance de Melfi al término de los debates es que “Europa dominaba el Congreso” (1936: 39) mientras que los delegados hispanoamericanos asisten con estupefacción al transcurrir violento de las disputas. Stefan Zweig, del que Melfi evoca la afabilidad y la tristeza (20), toma la palabra únicamente en la sesión de clausura durante la cual rinde homenaje a H. G. Wells, al que presenta ante el auditorio como “gran escritor y combatiente infatigable” para insistir en la “potencia moral” y misión ecuménica del artista y del pensador (1936: 173)⁴⁹⁵.

La transmisión del desarrollo del Congreso por parte de la prensa argentina denota una clara escisión ideológica de la misma en dos bandos antagónicos. En un extremo, desde periódicos como *Crítica* y *L'Italia del Popolo* se abomina de los representantes italianos a la par que se elogia el discurso de Jules Romains, miembro de la delegación francesa y principal contrincante de Marinetti. Los postulados bélicos del futurista, leídos en los años veinte en clave metafórica, devienen literales e inadmisibles en el 36; ya no representan el pensamiento

⁴⁹⁴ Transcribimos aquí parte de una de las crónicas que describe el clima de hostilidad que se vive durante la jornada del 8 de septiembre: “Los gritos y ademanes desmedidos no cesaron durante largo rato. Rojo e inmóvil en el sillón, con las venas fuertemente marcadas sobre la frente, Marinetti esperaba. Ungaretti, con el brazo extendido y el cabello revuelto, apostrofaba a Cremieux y a Romains. En inglés, en francés, en alemán, en portugués, en español, en italiano y en lenguas casi incomprensibles saltaban los vocablos. Todos los delegados hablaban a un tiempo” (“Las dos tendencias políticas del congreso”, 9 septiembre 1936).

⁴⁹⁵ Recuerda Melfi las palabras de Zweig en una conversación privada con el escritor: “Media Europa gime bajo cadenas y los escritores tenemos una misión muy difícil, por no decir terriblemente peligrosa. (...) El mundo europeo se ha habituado a una idea desconsoladora y trágica, la de que todo terminará en una hecatombe peor que la de 1914. (...) Toda la literatura está impregnada, inficionada, saturada de angustia, de sobresalto. Escribimos como si estuviéramos en el último día de la paz” (1936: 20).

iconoclasta frente a doctrinas caducas, sino que evocan el yugo de las democracias europeas y, en concreto, la lucha en las trincheras españolas:

Caro futurista, non ne imbrocchi una! É proprio il caso di dirti: vai a igienizzare le narici con gli olezzanti profumi delle trincee occupate dai ribelli spagnoli! Trincee e cessi sono una sola cosa... Lo strano é che il fautore della sola igiene del mondo ignori che anche una guerra civile e i suoi occhi e le sue narici possono deliziarsi con tutte le porcherie che va predicando in abito la società. Altro che venire a Buenos Aires a schernire la dea sublime degli uomini liberi e puliti!. ("La libertà italiana dell'igenista Marinetti", *L'Italia del Popolo*, 11 settembre 1936)

En el diario antifascista, el retrato que se ofrece de la actuación de la comitiva italiana es el de un "spettacolo pietoso". Sus miembros, substraídos del aparato legitimador que los ampara dentro del contexto dictatorial, no son capaces de persuadir al auditorio de la ecuanimidad del gobierno del Duce. En la trifulca entre fascistas y antifascistas queda al descubierto el carácter nervioso y violento de los visitantes italianos pues, ante las recriminaciones de sus contendientes, "perdono il controllo di sé stessi, balbettano e si confondono" ("Uno spettacolo pietoso", *L'Italia del Popolo*, 9 settembre 1936). *La Nuova Patria degli Italiani* coincide con el diario anterior a la hora de informar de la bochornosa participación de los intelectuales fascistas en el PEN Club, esta vez mediante una noticia que adopta la forma de un poema paródico en que cada uno de los tres intelectuales realiza una presentación burlesca de sí mismo:

Mari Netti: Io amo la guerra/ma, se più vi piace,/invoco la pace/per gli altri e per me.

Unga Retti: Io sono poeta/ma, sopra ogni cosa/mi piace la prosa/dell'urlo volgare.

P. Uccini: Io sono scrittore/di quelli puccini,/ma so a Mussolini/le scarpe lustrar.

I tre: Quiaggiú siam venuti/soltanto per spasso/per far del fracasso/e farci...fischiar. ("Pen Club", *La Nuova Patria degli Italiani*, 13 settembre 1936)

Crítica, que sigue día a día las sesiones del PEN Club, cuenta entre sus periodistas con el exiliado antifascista Mario Mariani que, a medida que avanza el Congreso, se levanta en oposición frontal ante sus compatriotas. En un primer artículo, que coincide con la jornada de inauguración, Mariani denuncia la obra de propaganda perpetrada por los viajeros y, frente al trío fascista, propone a Giovanni Papini, Luigi Pirandello y Benedetto Croce como los únicos tres nombres de las letras italianas contemporáneas que merecen el prestigio internacional. La delegación italiana es boicoteada por los interlocutores del PEN Club pero también por algunos medios informativos, que lisonjean a los delegados franceses como vencedores del debate en contraste con los tres “fantoques” italianos⁴⁹⁶. Uno de tantos ejemplos aparece en una noticia de *Crítica* el 9 septiembre, en la que Marinetti es caricaturizado en actitud descompuesta frente a un imperturbable y sereno Jules Romain⁴⁹⁷:

Mientras Romain leía fríamente, imperturbable, la enérgica declaración de la delegación francesa, Marinetti, rojo hasta el extremo, enjuagaba la transpiración que corría por la cara. El delegado fascista no estaba pasando evidentemente un buen momento. Pero apenas dio fin a su exposición el delegado francés, Marinetti se puso en pie violentamente. No atinó a pensar en la necesidad de conservar cierta corrección. Se bebió toda el agua que tenía en su vaso y dio comienzo, desordenadamente, a una exposición violenta que culminó en un ataque directo a la delegación francesa. (“Se avergonzó de su discurso el fascista Marinetti”, *Crítica*, 9 septiembre 1936)

En este mismo diario, los alborotos desatados por el encontronazo entre intelectuales italianos y franceses se toman como pretexto para denunciar la censura intelectual que se vive en el país sudamericano y señalar la connivencia de

⁴⁹⁶ Manzoni recuerda la mirada escéptica de Zamora en *Claridad* ante un congreso caracterizado por la falta de representatividad de la izquierda argentina. Zamora retrata a los delegados italianos como “bufos destinados a representar un grotesco papel” en la medida que, bajo la “tiranía fascista”, los escritores sólo “desempeña[n] una función puramente mecánica” (2005: 16).

⁴⁹⁷ También Domingo Melfi destaca la “serenidad perfecta” de Jules Romain, “el hombre más aplaudido del congreso” (1936: 12).

las élites culturales argentinas con el fascismo, tal y como prueba la simpatía que sienten por los invitados italianos “los directores del Pen Club, los Gálvez, los Ibarguren, los Martínez Zuviría” (“El congreso resultó antifascista y antiguerrero”, *Crítica*, 8 septiembre 1936):

La Argentina no es en la actualidad un país en el que impere el régimen de las libertades democráticas. En la Argentina se procesa a los poetas y los escritores por el delito de expresar literariamente su repulsa a la injusticia social imperante y su esperanza de un mundo más equitativo. Hay en las cárceles estudiantes que purgan el atentado de lesa patria de haber adherido a la causa de nuestros trabajadores. (...) En la Argentina todas las instituciones oficiales vinculadas con el problema de la cultura están, prácticamente, en manos del fascismo. (“El Pen Club de Buenos Aires vive ajeno a la realidad del mundo”, *Crítica*, 8 septiembre 1936)

Las notas amables que *La Nación* publica sobre las virtudes declamadoras del futurista, que “habló en italiano, impetuosamente, espléndidamente, con un vigor que nacía de la seguridad exacta de sus principios y con una fluidez que era fruto de una larga experiencia” (“En ambiente a ratos muy caldeado”, 9 septiembre 1936), pueden leerse como un testimonio de la devoción que los sectores conservadores rinden a la figura marinettiana. Por lo que respecta a periódicos filofascistas como *Crisol*, *Il Giornale d'Italia* o *Il Mattino d'Italia*, estos prefieren desentenderse de las reuniones y debates que tienen lugar en el marco del PEN Club, cuyas sesiones anuncian con parquedad. *Il Giornale d'Italia* publica un solo artículo al respecto, firmado por Folco Testena y titulado “Il libro e la madia”, en que resume la celebración del Congreso como un fracaso, frente a *Il Mattino d'Italia*, que dedica solamente dos columnas al comentado evento; en el primero, “Il rito della sputacchiera al Pen Club” (10 septiembre 1936), el encuentro intelectual es presentado como una reunión entre escritores anarquistas, bolcheviques e incendiarios y se ironiza sobre la inconstancia de las opiniones

políticas de Ocampo, que dos años antes había visitado al Duce en Italia. Asimismo, se recuerda la misión civil del poeta en el régimen fascista y se ensalza a Marinetti como el “primo poeta moderno che abbia spinto l’uomo verso le nuove sofferenze perchè fosse in grado di creare la nuova potenza. Marinetti ha liberato il popolo italiano dalla paura della sofferenza dandogli in dono la gioia della conquista” (10 septiembre 1936). En el segundo artículo, firmado por Mario Intaglietta, la fracasada “emboscada” que Romain y Cremieux preparan contra Marinetti sirve para recrear la imagen del futurista como un poeta soldado imbatible y comprometido con la raza y el destino de su nación:

Romains e Cremieux hanno il bel compito di eliminare Marinetti dal Club. Hanno assunto un atteggiamento politico per colpire il poeta che fa della politica. Già durante l’impresa italiana in Africa il Pen Club aveva tentato radiare Marinetti perchè combattente e soldato. Ma il colpo non era riuscito (...). I clerics mancati vogliono sconfesare un poeta soldato, dimenticando che ad altro poeta soldato la civiltà europea deve se la forza e la violenza non hanno prevalso sul diritto e sulla giustizia. Dimenticando che se Roma civilizzatrice non ha piegato sotto la barbarie etiopica si deve al coraggio civile e militare di un popolo di poeti e di soldati (...) Si voleva offrire alla democrazia la testa di Marinetti. Il colpo non è riuscito perchè Marinetti sa difendere la sua testa e più ancora le sue idee. Il Fascismo affronta tutte le battaglie. Marinetti è venuto a Buenos Aires non per difendersi da un’accusa miserabile ma per chiarire a missione del poeta in regime fascista. Missione che è altamente civile come al tempo della Grecia. Il poeta fascista opera in mezzo al popolo. Ne vive le passioni, ne stimola le forze, ne giustifica le speranze. Il poeta fascista è quello che ubbidisce alla legge della propria razza e sa affermare la poscia sul campo di battaglia. (“Il colpo fallito”, 10 settembre 1936)

La desproporción entre las noticias sobre el PEN Club y aquellas dedicadas a reproducir las conferencias y entrevistas de los tres viajeros constituye, sin lugar a dudas, una manera de atenuar las resonancias del bochorno italiano en la reunión de los escritores. El silencio de algunos medios como estrategia periodística se alterna con el insulto en diarios filo-fascistas argentinos como *Crisol*, donde se refiere con desprecio al carácter masónico y judaico de los congresistas:

Vamos a referirnos ahora un poco a lo ridículo e histriónico de las bizantinas discusiones que constituyen el Congreso del Pen Club. Este Congreso del Pen Club es una ridícula behetría, un ir y venir de palabras en cincuenta idiomas, en fin una sesión a cargo de forasteros más o menos intrusos, más o menos vacuos, más o menos cándidos. La pobreza intelectual de este Congreso es algo que ya preveíamos, pese a los Marinetti y los Ungaretti y algún otro, que se prestan a la farsa. El literato es el ser díscolo, vacuo y estéril, por excelencia, una vez sustraído a su oficio propio. El literato debe relegarse a su literatura y no salir de ella. ("La frívola inanidad del sospechoso Pen Club", 9 septiembre 1936)

En las crónicas publicadas por los diarios argentinos de izquierda como *Crítica*, mientras Marinetti ocupa la centralidad de las reyertas y es identificado como el promotor de las batallas verbales, las voces de Giuseppe Ungaretti y Mario Puccini apoyan al futurista desde una retaguardia bulliciosa que alborota las sesiones con sus aspavientos e increpa a los contrincantes franceses. Si las actas del Congreso evidencian cómo ninguno de los tres respeta los turnos de palabra, las crónicas de la prensa describen su participación como un acopio de gritos, muecas y ademanes. Las noticias parecen retrasmitir un combate entre púgiles donde la templanza de los invitados alemanes entra en colisión con la irascibilidad de los italianos⁴⁹⁸. Los atributos físicos de la delegación fascista, la mandíbula altiva de Marinetti, los ojos terribles de Ungaretti, corresponden con la actuación extemporánea mantenida durante los debates que termina por frustrar cualquier amago de diálogo literario; mientras sus exclamaciones iracundas aumentan los decibelios de la sala, las silbas y réplicas que les devuelven desde las tribunas del público envuelven las sesiones en una atmósfera de incomunicación:

Comienza Marinetti a explicar su situación. Habla primero en francés y va subiendo de tono. Dice las palabras finales con alaridos, las afirma con

⁴⁹⁸ "Stephan Zweig, de rostro simpático y expresión serena, estaba sentado al lado de Emil Ludwig, en la primera fila. Más allá, Marinetti, con su altiva mandíbula; Ungaretti, ojos terribles y espaciada frente, y Puccini, ágil, movedizo, vibrante" ("El Congreso del P.E.N. Club. Oratoria, túnicas y champagne", *La Fronda*, 6 septiembre 1936).

golpes de puño y en esos momentos Ungaretti y Puccini, que han estado tascando el freno, estallan: ¡Canaggia! ¡Canaggia! – vocifera Ungaretti. Puccini grita como un loco «¡Desgraciatto!» Ungaretti sigue gritando en varios idiomas «Canaggia, Trompeur». El momento es terrible. Como los gritos han estallado mientras Marinetti hablaba, este grita a su vez y da unos puñetazos capaces de romper el cráneo a un guerrero abisinio. (“Un escándalo en el Pen Club. El match entre las delegaciones francesas e italianas”, *La Fronda*, 9 septiembre 1936)

Entre los cuadros memorables de la delegación italiana, merece destacarse aquel en que *Crítica* retrata al poeta italiano Giuseppe Ungaretti en su pose más disgustada, refiriendo la exasperación alcanzada durante los debates⁴⁹⁹. Esta escena evoca otro combate ocurrido años atrás en la villa romana de Luigi Pirandello, el duelo con espadas en el que se baten Ungaretti y Bontempelli por maledicciones literarias:

En el mismo momento en que Marinetti se puso en pie entre los siseos del público, sus compañeros de delegación, Ungaretti y Puccini, exhibían al público un espectáculo completo del estado de furia más inobjetable. Algunos médicos que se hallaban en el auditorio convinieron en que el triple caso de la delegación italiana tenía interés clínico, varios dibujantes ávidos de documentos humanos sacaron apuntes y algunos novelistas tomaron apresuradas notas. Desmelenado, gesticulando desesperadamente, arrojando desde sus bancas violentos directos con ambas manos en dirección de las bancas de la delegación francesa, Ungaretti gritaba estentóreamente: «¡Canallas! ¡Provocadores de guerras! ¡Canallas!». (“El disgusto de Ungaretti”, *Crítica*, 9 septiembre 1936)

En su balance del Congreso, Susana Shirkin describe las sesiones como el espacio en que se reproducen en miniatura los enfrentamientos vivos en el Viejo Continente⁵⁰⁰. En el XIV Congreso Internacional de los PEN Club se libra también una

⁴⁹⁹ Roberto Giusti en su crónica del Congreso defiende al poeta “en el fondo, un niño bueno de ojos celestes” (1936: 57). Y añade: “Un trato amistoso más prolongado me ha permitido conocer mejor a este lobo de carne de paloma, enamorado hasta el éxtasis de la naturaleza, los pájaros y los niños, con quien las izquierdas, inexorables con Marinetti, han sido indulgentes, perdonándolo por sus líricas simples y hondas” (57).

⁵⁰⁰ En palabras de Shirkin, “la expectativa potenciada por la prensa local e internacional, los decibeles en ascenso del clima político europeo y vernáculo y las disímiles ideologías y personalidades de los delegados, convertían las sesiones del Congreso en un simbólico campo de

batalla de la que nadie parece salir vencedor o quedar satisfecho: por un lado, los diarios filofascistas apuntan a la inutilidad del encuentro y sentencian que se ha tratado de una emboscada preparada para los invitados italianos; por otro, los diarios de la izquierda argentina comparten la sensación de fracaso debido a una nómina incompleta de invitados, que no incluye a representantes legítimos del pensamiento moderno como Valéry, Unamuno, Papini o Pirandello. A partir de estas ausencias, Mario Marini cuestiona desde las páginas de *Crítica* el valor intelectual de las deliberaciones allí concluidas, “tomadas en nombre de la intelectualidad internacional por hombres dotados de la autoridad espiritual de Fidelina de Figueredo, Vermeylea, Pièrard y los demás Ungaretti” (“Balance de un fracaso. El congreso de los bizantinismo estériles”, 14 septiembre 1936).

4.5.3 Los congresistas fuera del Congreso

Il Mattino d'Italia anuncia el 29 de agosto de 1936 la llegada de los tres eminentes escritores italianos, cuya travesía⁵⁰¹, que se prolongará hasta mediados de octubre, incluye, además de una *tournée* de conferencias en Buenos Aires y otras ciudades del interior (Rosario, Córdoba, Bahía Blanca y Santiago del Estero), varias visitas oficiales, entrevistas en los principales diarios nacionales y la mencionada participación en las sesiones del PEN Club. Las distintas actividades abarrotan durante varios días los circuitos culturales bonaerenses, cuyos intelectuales siguen con avidez los pasos de los italianos por la capital. En lo que se

batalla paralelo del que se gestaba en el Viejo Mundo. Para todos los miembros asistentes resultaba claro que era casi imposible sustraer las referencias políticas de los discursos” (2007: 4).

⁵⁰¹ En este apartado, se reconstruyen los calendarios de la comitiva del 36 a excepción del correspondiente a la gira de Marinetti, a la que se ha dedicado un capítulo exclusivo en “Marinetti en Buenos Aires: turbulencias futuristas en ultramar”.

refiere al calendario previsto para Mario Puccini, este obsequia al público argentino con varias disertaciones que se inauguran con la conferencia “Le bellezze nascoste della vecchia Roma”, pronunciada el día 2 de septiembre en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En la presentación, a cargo de Manuel Gálvez, se celebra al escritor con las siguientes palabras laudatorias:

Mario Puccini me parece uno de los hombres más buenos y generosos que he conocido. (...) Puccini ama a todos los seres y a todas las cosas: a los humildes, a los viejos, a los débiles, a los enfermos. El único entre los escritores italianos contemporáneos que puede compararse a los grandes novelistas rusos. (“Mario Puccini disertó sobre las bellezas de Italia”, *La Nación*, 3 septiembre 1936)

El 7 de septiembre tiene lugar su segunda conferencia, “Epopèa italiana dal maggio 1915 al maggio 1936”, en el Circolo Italiano, donde se reúnen autoridades diplomáticas y consulares, eminentes exponentes de la colectividad italiana e ilustres exponentes de la intelectualidad argentina. También en esta ocasión recibe una presentación encomiosa, esta vez por parte del presidente de la Asociación Dante Alighieri:

Vedremo ancora questa sera come l'anima dello scrittore e dell'artista si fonda con l'anima del patriota. E la patria, la nostra patria rivivrà dinanzi a noi nelle vicende triste e liete di questi ultimi venti anni, così densi di storia e di gloria, rievocati dall'affascinante parola di Puccini. (“Mario Puccini per la Dante al Circolo Italiano”, *Il Giornale d'Italia*, 8 septiembre 1936)

Puccini principia su discurso con referencias a la guerra del '14, en concreto a la victoria de Vittorio Veneto y del Carso para, a continuación, enumerar las glorias de Mussolini como soldado y adalid del pueblo italiano y completar su arenga patriótica con la exaltación de la joven Italia fascista. *Il Mattino d'Italia* transcribe extensos fragmentos de la intervención, en la que el drama de la guerra

sirve de preámbulo para dar paso a la loa de “le virtù creative e costruttive della nostra razza che ha trasformato terre infette e desolate in ridenti giardini e città moderne, operose e piene di vita”. El visitante concluye con un mensaje de optimismo que anuncia un “avvenire solare” para una nación que ha dado tantas muestras de “vitalità e di perenne giovinezza” (“Mario Puccini rievoca liricamente gli ultimi venti anni di Epopea italiana, *Il Mattino d'Italia*, 8 septiembre 1936). Puccini prosigue su periplo en la ciudad de Rosario, donde pronuncia el panegírico “Mussolini e la sua vittoria sul tempo e sugli uomini”, un discurso que retoma en Bahía Blanca el 1º de octubre y que funciona como soporte para un torrente de imágenes que buscan reproducir en ultramar el imaginario triunfal edificado por la cúpula fascista. En ambas ciudades, el escritor delinea el paso de “la mediocre società dell’antiguerra in continua decadenza” hacia “un nuovo orizzonte aperto dalla la voce ruda e nuova di Mussolini”. La obra del Duce, “condottiero deciso e sicuro”, es interpretada como la culminación de la obra del Risorgimento iniciada por Giuseppe Garibaldi y Giuseppe Mazzini⁵⁰² (“Una conferenza di Mario Puccini a Rosario”, *Il Mattino d'Italia*, 20 septiembre 1936). El retrato que ofrece del jefe de Estado a la colectividad italiana afincada en las orillas rioplatenses corresponde al de una personalidad excepcional que ha logrado desadormecer a una civilización en decadencia:

⁵⁰² Camilla Cattarulla, en su artículo “Orgoglio italiano: la propaganda fascista in Argentina attraverso il Risorgimento”, afirma: “Nella costruzione del consenso il fascismo innesta nel suo discorso ideologico quei miti e simboli del Risorgimento che riteneva utili a conquistare adesione e a rafforzare la propria identità politica” (2007: 305). El Risorgimento es interpretado, por tanto, como una revolución natural incompleta, en relación al cual el fascismo representa la culminación de la Independencia italiana. La autora señala también cómo a partir de la dirección de Intaglietta, en relevo de Appellius, *Il Mattino* “rende via a via più esplicito il suo ruolo di diffusione dell’ideologia fascista in Argentina se non organo del regime” (304), y recuerda que el marco temporal que va de 1929 a 1936 incluye los denominados años del consenso.

Ecco il Duce, l'uomo dal coraggio nuovo spingere il popolo al lavoro della guerra; eccolo nell'azione del dopoguerra essere lo spirito vigile e vivo dell'Italia sanguinata e mutilata. Intorno a lui si raccoglie la vitalità della razza che sente che la guerra non è stato il compimento della nuova Italia, ma che la nuova nazione deve nascere dalla rivoluzione (...). Egli ha vinto sugli uomini e sul tempo. Egli ha aperto agli uomini un nuovo secolo di ordine e di giustizia in un domani storico capace di indicare la via del risveglio. ("La conferenza di Mario Puccini", *Il Mattino d'Italia*, 2 ottobre 1936)

Estas crónicas periodísticas, además de poner en primer plano la obra de italianidad llevada a cabo por los ilustres emisarios del régimen, informan de la expectación suscitada por el arribo de Puccini a las provincias del interior, alejadas de la agitación de la capital e interesadas en escuchar los distinguidos testimonios llegados desde la *patria lontana*. El perfil literario de los escritores queda relegado ante la prioridad política de su misión en ultramar, cuya pretensión principal parece ser la de robustecer los vínculos de lealtad entre las "colonias italianas" de la Argentina y la "madre patria":

L'argomento prescelto dall'illustre scrittore non poteva essere migliore nè essere accolto con maggiore entusiasmo fra gli italiani di Rosario che con lo sguardo fisso a Roma, con l'animo proteseso verso il radioso futuro della patria, orientano i propri pensieri e i propri sentimenti verso il Capo che della nuova patria fascista. ("Una conferenza di Mario Puccini a Rosario", *Il Mattino*, 20 settembre 1936)

A su regreso a Buenos Aires, Puccini aprovecha los últimos días para ofrecer otras dos conferencias, la primera en Los Amigos del Arte, "Lo scrittore del nostro tempo", y la segunda en el Teatro Colón, dedicada a la figura del músico italiano Giovan Battista Pergolesi. *Il Giornale d'Italia* aprovecha la ocasión para reclamar un mayor espacio de representación en los escenarios argentinos para los artistas italianos:

Nell'organizzare questo spettacolo commemorativo del genio italiano, lo scrittore dimostrerà al pubblico ed ai suoi stessi dirigente quale sia la música che meriti cittadinanza il quel teatro, quale sia l'arte vera, quella con A maiuscola verso la quale i signori del Colón hanno dimostrato in questi ultimi anni ben poche tenerezze. ("Mario Puccini parlerà sul geniale artista", 4 octubre 1936)

El 5 de octubre, junto a Ungaretti en Santiago dell' Estero, Puccini vuelve a discurrir sobre "Le bellezze nascoste di Roma" y, el día siguiente, se despide de Buenos Aires con una conferencia titulada "Impressioni sulla Toscana", en la que propone un análisis del espíritu de la región a través de sus monumentos, tradiciones y obras de arte. Así como hiciera Bontempelli en su gira del 1933, también Puccini y Ungaretti recurren a las riquezas del pasado nacional para celebrar el presente refulgente de Italia⁵⁰³. Por lo que se refiere a la agenda de actividades del poeta Giuseppe Ungaretti, sus páginas están igualmente apretadas de compromisos que las de su compatriota novelista y, también en este caso, son los diarios italianos *Il Giornale d'Italia* e *Il Mattino d'Italia* los que siguen su travesía de manera más escrupulosa. Entre las primeras visitas de Ungaretti, destaca su paso por la redacción de *La Nación*, que publica una crónica del episodio y un retrato de ambos huéspedes al día siguiente:

Ayer visitaron *La Nación* el gran poeta y el eminente novelista italiano. Espíritus latinos por antonomasia, vivientes, claros y abiertos, Ungaretti y Puccini nos mostraron a través de agradables momentos de lucidez, la inteligencia de su mentalidad y la salud de su carácter. ("Giuseppe Ungaretti y Mario Puccini", 3 septiembre 1936)

El desarrollo de la *tournee* ocupa también el ojo de mira de los diarios opositores, en particular del cotidiano *Crítica* que, en un artículo firmado por el

⁵⁰³ Recuérdese a propósito de la *tournee* de Marinetti, la defensa de la superioridad de la raza italiana a través de figuras clásicas rescatadas de la tradición cultural nacional como las de Dante, Verdi o Puccini.

escritor italiano, Mario Mariani, invierte la imagen enaltecida de los intelectuales al señalar la corrupción que desprenden estos “escritores de baratillo, empleados de oficinas de propaganda, paniaguados de las dictaduras”. Para Mariani, antifascista y exiliado, los tres huéspedes son meros agentes de propaganda que “no merecen ni fama ni identidad literaria” pues, en régimen de dictadura, “el título de escritor lo otorga el gobierno” (“El escritor funcionario y la cruz roja del pensamiento” *Crítica*, 5 septiembre 1936). Estas descripciones encontradas de los visitantes, ubicadas en uno u otro ángulo del espectro político, saturan las páginas de la prensa de ultramar, pues el perfil fascista de la comitiva y las tensiones de la década en que se inscribe la visita impiden una acogida libre de carices ideológicos. Si para *Crítica* o *L’Italia del Popolo* resulta inadmisibile la campaña de infiltración ideológica operada desde el marco cultural que se abre con las embajadas italianas, *Il Mattino* o *Il Giornale* se vanaglorian de la “seminazione di italianità fatta da Marinetti, da Ungaretti e da Puccini”, célebres prototipos de la Nueva Italia (“Mario Puccini e l’epopea italiana”, *Il Giornale d’Italia*, 9 septiembre 1936).

En su primera conferencia, “Il sentimento di Roma nella poesia del Petrarca”, del 1 de septiembre, Ungaretti se dedica a demostrar la influencia de la poesía petrarquista en la literatura del siglo XVII y en autores como Leopardi y Goethe, y, luego, a relevar la grandeza de Roma como centro de la cosmovisión artística del Petrarca, pero también como referente imperecedero de toda la literatura europea. Tal elección responde, una vez más, a la operación de exaltación nacionalista en que se opta por una imbricación de las dimensiones de lo político y de lo cultural; de la misma manera que Puccini, en su charla sobre “Le bellezze nascoste di Roma”, se desliza del plano estético al ideológico, Ungaretti

hace uso de un referente literario para vertebrar el discurso centralístico-romanista oficial.

El 4 de septiembre, y por iniciativa del Instituto Italiano de Cultura, Ungaretti lee en la Facultad de Filosofía y Letras su conferencia “Algunas observaciones sobre el desarrollo histórico de la poesía italiana”, en que diserta sobre la misión del poeta como intérprete de su época. Tras los encuentros del PEN Club, el 19 del mes de septiembre comparece en la Dante Alighieri con la conferencia “Leopardi e il nostro tempo”, que repite en Rosario el día 21; el poeta de Recanati se convierte en el epicentro desde el cual se traza una parábola que del terreno literario del pasado se proyecta hasta el presente político. El libro *Canti* prefigura la bisagra que entrelaza ambas cronologías pues era, según relata como testigo de los combates, “il bagaglio di molti nostri soldati nella grande guerra, eroi morti o sopravvissuti” (“Giuseppe Ungaretti agli «Amici del’Arte»”, *Il Mattino d’Italia*, 20 septiembre 1936). En la intervención, que Ungaretti aprovecha para rememorar su papel como soldado⁵⁰⁴, las composiciones de carácter civil del Leopardi se ensartan con los axiomas del fascismo en un ejercicio de dudoso rigor interpretativo. De nuevo, el 3 de octubre en Córdoba, retoma el discurso sobre la pervivencia de Roma en la poesía petrarquista e insiste en las continuidades entre el mundo clásico y el tiempo presente. Al día siguiente, se reúne en Santiago del Estero con Mario Puccini, procedente a su vez de Bahía Blanca, y dicta la última conferencia de la *tournée*, dedicada a tres figuras monumentales de la tradición literaria italiana: Dante, Petrarca y Leopardi:

⁵⁰⁴ Ambos escritores asumen en su discurso oficial el protocolado por las instituciones del régimen. Si se atiende, en cambio, a la mirada íntima que descubre el intercambio epistolar entre ambos, reproducido en *Lettere dal fronte a Puccini*, los lamentos y las tentativas de fuga desdibujan la imagen del poeta-soldado siempre dispuesto para la batalla.

Giuseppe Ungaretti, il tanto combattuto come illustre poeta italiano, giunse a questa città procedente dalla dotta Córdoba. Egli fu ascoltato con intenso interesse. Più che una conferenza fu una análisis profunda ed originalissima di cinque secoli di poesia (...). Fu una rievocazione sublime di tempi e uomini colossalmente grandi. E mentre lui parla i suoi occhietti celesti si aprono e si ingrandiscono in una visione di tempi magnifici, mentre il suo viso si illumina della luce dei grandi. ("Due illustri ospiti", *Il Mattino d'Italia*, 5 ottobre 1936)

4.5.4 Las miradas del viajero

De la experiencia americana, Ungaretti no deja más testimonio que las conferencias recogidas, casi siempre de manera fragmentaria, en los periódicos de la época. Sin embargo, la crítica ungarettiana ha estudiado el impacto que las vivencias en ultramar, sobre todo las relativas a sus años en Brasil (1936-1942), han tenido en su poética y señala cómo, si bien el paso fugaz por Argentina deja pocas trazas en su creación lírica, la temporada en Sao Paulo marca con un signo indeleble la vida y la obra del poeta⁵⁰⁵. De una entrevista concedida al diario argentino *La Fronda*, se han rescatado algunas de las escasas declaraciones del poeta sobre la ciudad de Buenos Aires, en las que responde a una pregunta acerca de las sensaciones predominantes en su paso por la ciudad:

Suavidad, una gran suavidad. Yo creo que ustedes son un pueblo, en masa considerado, algo disciplinante, despreocupado, sin la avidez tormentosa de otras razas. Me dicen que la gente vive aquí con facilidad y comodidad.

⁵⁰⁵ Diego Bentivegna, en "Memoria y pobreza: Ungaretti en Santiago del Estero" (2010), identifica en el texto del poeta *Riflessioni sullo stile* (1946) una de las pocas referencias a su paso por la Argentina que constituyen un caso aislado. Tras su regreso a Italia, las dos obras que publica son *Il dolore* (1947) y *La terra promessa* (1950), condicionadas por la muerte del hermano y del hijo durante su permanencia en Brasil y por los episodios trágicos de la Segunda Guerra Mundial. Ricardo H. Herrera y Raúl Antelo son los nombres de los dos críticos argentinos que han centrado sus investigaciones en la estada sudamericana del poeta italiano. El primero considera que el barroco del poeta italiano culmina "cuando Ungaretti logra poner en contacto dos realidades que son particularmente cercanas para nosotros: la lección lírica de Góngora y el carácter desmesurado, informe, de la realidad americana" (1998: 23). Por su parte, Antelo (2006) estudia el impacto que tiene en la poética de Ungaretti el encuentro con la hibridez americana.

Maravilloso país en potencia que ha de darnos muy gratas sorpresas a los hombres de Europa. Quien como yo haya tenido exactas noticias de lo que era esta ciudad hace escasamente cincuenta años, tiene que sentirse asombrado en presencia de este inmenso monumento. Buenos Aires deja asombrado al viajero; asombra su extraordinaria vitalidad; su capacidad inmensa; su comercio potente. Se tiene la sensación de estar en un medio poderoso, pero de plena juventud. ("Ungaretti emite algunos conceptos para *La Fronda*", *La Fronda*, 16 septiembre 1936)

Ante la siguiente pregunta, referida a los altercados que han tenido lugar durante el Congreso, Ungaretti reafirma la rectitud de la delegación italiana, cercada y desprotegida ante la "existencia de una parcialidad creada en forma desafortunada". Quizás sea el mismo periodista el que, dos días antes en el City Hotel, ha entrevistado también para *La Fronda* a Mario Puccini, quien al responder sortea el escándalo del PEN Club:

« ¿Qué impresiones se lleva usted de Buenos Aires? »

«Entre ustedes los metropolitanos, y más extensamente entre los argentinos, hay mucho que observar, que elogiar, en suma, que comentar. (...) Buenos Aires da la sensación directa de lo que es, especialmente para el visitante extranjero: una ciudad acogedora a pesar de su inmensidad; de una población cálida en afectos. (...) La hospitalidad argentina es dulce y reconfortante». ("Mario Puccini habla para *La Fronda*", *La Fronda*, 14 septiembre 1936)

Puccini tampoco lamenta las incidencias provocadas y aprovecha la ocasión brindada por la entrevista para ensalzar a los escritores de la Italia fascista como aquellos que, nutriéndose "de aquella verdad maravillosa, asimilan en sus gustos y en sus tendencias, no solo la inquietud de la nueva era constructiva, sino las mismas aspiraciones de renovación" (14 septiembre 1936)⁵⁰⁶. Otro artículo que

⁵⁰⁶ Marinetti, en su autobiografía publicada de manera póstuma, dedica algunas páginas a recordar sus peripecias porteñas, entre ellas la reunión del PEN Club: "Non so quanti anni fa a Buenos Aires sfidavo sarcasticamente i congressisti francesi del PEN Club che mi accusavano di italianità prepotente ma è certo che rimasero male quando si alzò lo scrittore giapponese Hiraschiowara per improvvisare un lungo elogio dell'Italia in lingua italiana" (1969: 323). A propósito de Victoria Ocampo recuerda: "la faccio piangere denigrando con molte carezze le sue teorie comuniste, la sua incomprensione dell'adorato Mallarmé per modo cheributtando gli attacchi

merece atención es aquel en que Mario Puccini hace declaraciones a la prensa sobre su viaje a la Argentina y es publicado por *Il Mattino d'Italia* con el siguiente encabezamiento: “Il mio incontro con Buenos Aires. Parla (o meglio scrive) Mario Puccini” (1 septiembre 1936). En él asoman dos ideas que van a vertebrar su libro *L'Argentina e gli Argentini* y que, por una parte, constatan el carácter de capital cultural de la ciudad anfitriona y, por otra, reivindican la mano de obra de la descendencia italiana en el proceso de construcción nacional:

Buenos Aires è in certo senso non solo la capitale dell'Argentina, ma spiritualmente ed intellettualmente parlando, anche dell'America Latina; cioè di un paese che risponde ad una volontà di vita profonda e da cui possono nascere fatti e cose di notevole significato per il mondo (...). Ho trovato degli italiani e ne trovo ogni giorno. Sento con piacere che la nostra lingua è molto intesa e parlata in Argentina. Brava gente è la nostra e che lavora con fede e con gioia. Mi interessano poi anche gli argentini nati dagli italiani; sono argentini e lo dicono ma credono anche al loro paese d'origine e lo amano; non si può dimenticare una tradizione di gloria, non si può perdere senza dolor e senza dramma un contatto che onora. Quello che conta, ripeto, è questo: che essi mantengano vivo per sé e per i futuri il contatto spirituale con le radici da cui un giorno furono nutriti; lo spirito ha ragioni di forza e di presa, lo spirito vive e resiste contro tutti i richiami materiali ed immediati. (1 septiembre 1936).

Quizás, con la intención de nutrir este vínculo entre los italianos de Argentina y su país de origen, Puccini escribe a su regreso a Italia su libro *L'Argentina e gli argentini*, publicado en Milán por Garzanti Editore en 1939. El texto, enmarcado por la advertencia “L'Argentina è un paese ancora in pieno travaglio creativo e costruttivo”, está dividido en tres capítulos en los que se incluyen un total de ciento ochenta y ocho fotografías y tres mapas. Puccini adopta un tono lírico y entusiasta para llevar a cabo una búsqueda íntima que tiene como

di Romain Crémieux e quelli che mi piovono dal loggione dei comunisti italiani sono applaudito e richiamato alla ribalta non come Gigli ma come un torero spagnolo capace di colpire e rintuzzare tutte le banderole da toro italiano” (323).

propósito desvelar la “vita aperta e segreta di quel paese e di quel popolo” (1). El resultado de la reelaboración de sus notas de viaje es una suerte de una guía para el viajero o manual para el curioso.

En el primer capítulo, “Il Paese”, de carácter histórico y geográfico, se introduce al lector en materia con una serie de datos objetivos sobre el nacimiento y la consolidación del Estado Argentino. En él, se describen con precisión sus ciudades principales (Buenos Aires, Tucumán, Santiago del Estero, Santa Fe, Córdoba, Rosario, La Plata, Mendoza, Bahía Blanca y Corrientes), se traza un mapa de su majestuosa red hidrográfica y se delinean sus principales áreas geográficas (La Pampa, El Chaco, Los Andes y el Sur o Tierra del Fuego). Buenos Aires es descrita como un ciudad en perpetuo cambio, “non si crederà mai ad un’Argentina addomesticata, assestata, docile, contenta: domani queste piazze che ammiriamo, queste arterie che ci impressionano per la oro potenza e veemenza potrebbeno ancora mutare” (1939: 23). Estas tierras —advierde Puccini al lector europeo— han de ser contempladas con “innocenza e castità”, pues su peculiaridad reside en la mezcla y la discordancia. El apetito de armonía y la búsqueda de la originalidad deben contenerse en el acercamiento a lo americano pues cada uno de sus monumentos, si trasladados a Europa, desafinarían por su desproporción y “stonatura” (30). La descripción de la pampa va ligada en la escritura de Puccini a un elogio de la potencia creadora del pueblo argentino por su capacidad de someter esa geografía inhóspita, inmensa y deshabitada al dominio del hombre, arraigando nuevos mitos en una tierra con un pasado despojado de mitologías:

C’è una pampa che si potrebbe chiamare letteraria, ideale ed una Pampa autentica, reale, viva e vivente. Della prima, si parla molto: e non solo dai lontani, anche e soprattutto dagli Argentini. Bisogna subito farci i conti e sbrigarsi con questa Pampa: come tutte le cose che la fantasia umana troppo

a lungo e compiacentemente ha accarezzate, essa è divetata quasi un cliché. (...) È nella Pampa e per la Pampa che l'Argentina trova veramente se stessa, cioè le sue virtù di costanza e di forza, quelle virtù che determineranno la sua potente fisionomia. (...) L'Argentina civile è quella che ha addomesticato la Pampa con la vanga e con l'aratro, quella che ha robustamente creduto nella sostanza viva di quella terra. (82)

En tal obra de civilización de la tierra bárbara, además de los poetas, Puccini reivindica el papel indiscutible de los contingentes de inmigrantes. En ella, desde los tiempos de la colonia, el “gringo” ha desarrollado un rol fundador, primero a través de los comerciantes genoveses y después, a partir de la era aluvional, de sus campesinos —muchos de ellos, pobladores de la Pampa Gringa⁵⁰⁷—.

Abbastanza omogeneo, materialmente e moralmente, l'apporto della nostra emigrazione, dell'emigrazione dei contadini e dei lavoratori italiai. In verità, l'Italia non era assente neanche ai tempi della Coquista: vari marinai delle navi scoprotrici di Juan Solis erano italiani: a Buenos Aires nata, si muovono sulle rive del Riachuelo commercianti della nostra Liguria. Ma l'emigrazioni dell'ultimo Ottocento portano laggiù delle masse imponenti di uomini nostri; e sono queste masse a inaugurare un'epoca agricola seriamente attiva e produttiva: la Pampa fu chiamata gringa dal nomignolo che si dava agli italiani, i quali l'avevano dirozzata e ingentilita: un nomignolo che voleva idicare lo straniero, e non senza disprezzo; ma che oggi vale quanto una patente di nobiltà: se il gringo fosse mancato, la Pampa non sarebbe diventata quel giardino che oggi è: fu il lavoro del gringo, fu la costanza del gringo, fu la fede del gringo a creare, o almeno, ad aiutare la ricchezza del paese. (119)

El segundo capítulo, “Costumi, ideali, caratteri della città della strada e della casa”, se abre con una indagación en la psicología del hombre argentino, definido por su carácter combativo: esa inmensidad vacía y salvaje, el siempre lejano horizonte, explica en buena medida la paciencia y la laboriosidad de su pueblo. No podía faltar en el texto de Puccini la referencia al hombre de la pampa y a la historia de su declive. Gaucho e inmigrante aparecen enfrentados en una lucha no

⁵⁰⁷ Véase Gallo (2006), para un estudio en detalle de esta vasta región, fundamental a la hora de entender los orígenes de la Argentina moderna.

de cuerpo a cuerpo sino de laboriosidad: si bien el gaucho es el más fuerte a caballo por su ágil dominio del animal, la dependencia de la carne y del mate lo hacen más débil frente a su contrincante. Por el contrario, el italiano es capaz de trabajar tenazmente alimentándose poco o nada. El inmigrante, en la visión de Puccini, vence al gaucho; mientras uno ha desaparecido el otro se ha adueñado de la pampa y su conquista se lee como signo crucial de la capacidad de la raza.

Oggi come ggi, sono spariti, nonchè i gauchos, ma anche i loro figli: e sapete chi li ha fatto allontanare, o almeno, chi ne ha aiutata la lenta, ma inesorabile decandenza? Fu il contadino. E soprattutto il contadino venuto dall'Italia; quando non erano ancora cominciate le gradi emigrazioni in massa, la Pampa coltivata era una porzione esigua: la coltivazione intensiva e regolare del territorio fu opera quasi esclusiva dell'emigrato italiano. (144)

En el apartado final del capítulo, dedicado a la vida política, apunta la vitalidad de la idea fascista propia de un pueblo “giovane, battagliero, ansioso di sempre più nuove esperienze e di sempre più profode conquiste” (177). Sin embargo, el fascismo argentino no alcanza a comprender —explica Puccini— la fuerza espiritual de la idea mussoliniana. Se trata, a los ojos del escritor, de un fascismo demasiado conservador y rígido, aún demasiado inmaduro para cumplir una nueva y audaz reforma del Estado. El italiano cierra su libro con el capítulo “Vita Intellettuale”, que concluye con una afirmación tajante acerca de la superioridad de la Argentina entre las repúblicas americanas:

La sua letteratura, la sua scienza, e in generale la sua spiritualità diventano indicative per tutti gli altri paesi: quello che l'Argentina fa, è visto laggiù sempre come un esempio; essa è il faro d'orientamento; quand'essa parla, i popoli minori ascoltano; la coscienza estetica dell'America meridionale si forma e si matura sulle orme dello spirito argentino. (221)

4.5.5 Balance

a) La visita a Buenos Aires del trío fascista compuesto por Marinetti, Ungaretti y Puccini, con ocasión del Congreso Internacional del PEN Club, ha de ser leída como un episodio de carácter eminentemente político. A pocos meses del comienzo de la guerra civil española y ante los nuevos espacios conquistados por las fuerzas del totalitarismo en Alemania y en Italia, el desembarco de los tres escritores italianos convulsiona con fuertes polémicas al campo intelectual bonaerense y convierte el encuentro de Poetas, Ensayistas y Novelistas en un campo de batalla. Las turbulencias que sacuden los paisajes políticos argentino y europeo acaparan los espacios de discusión de los escritores que, obligados a asumir su compromiso ante la gravedad de los acontecimientos, se dividen entre partidarios de la democracia y defensores del fascismo. El papel desempeñado por la delegación italiana en este contexto de crispaciones poco tiene que ver con querellas de índole artístico: su encuentro con la comunidad intelectual, entre el 5 y el 15 de septiembre, se resume en una sucesión de agravios entre congresistas y su participación en las reuniones queda marcada por las incidencias y los encontronazos de tipo ideológico.

b) La actividad de los viajeros fuera del congreso refleja la condición propagandística que el fascismo impone a toda actividad cultural de sus emisarios. En cada conferencia, el hecho literario sirve para ilustrar el dato histórico, las artes brindan la materia para el panegírico y las figuras de autoridad de la tradición italiana son instrumentalizadas con una finalidad abiertamente política. Los artefactos culturales son los vasos comunicantes de la campaña de italianidad llevada a cabo por los ilustres visitantes, en cuyas conferencias confluyen siempre

los mismos tópicos: la grandeza de Roma, la epopeya italiana, las victorias africanas y la juventud de la Italia Nuova. La utopía fascista, traída de la mano de sus ilustres intelectuales, tiene también una aspiración de orden artístico: a su prestigio como nación moderna, los argentinos han de corresponderle con una posición central de sus artistas en el campo cultural trasatlántico.

c) Este desembarco es, más que ningún otro, el detonante de una fuerte contienda en la prensa argentina, con un énfasis particular en los diarios italianos. A lo largo del mes que dura su estadía, los visitantes protagonizan las crónicas periodísticas, que pasan por alto su condición de literatos y recrean las figuras de los intelectuales bien como poetas soldados del Imperio italiano bien como agentes de propaganda. La recepción de la comitiva en el medio local no puede desvincularse del filtro político: el lugar que ocupan en el tablero político es el que condiciona la hostilidad de un Mario Mariani o el entusiasmo de un Gálvez o de un Ibarguren. La visita es, en esta ocasión, una pieza clave del aparato fascista que se encuentra en un año de pleno apogeo: la reciente guerra en Etiopía y la proclamación del Imperio extreman las semblanzas de los escritores, más que nunca poetas combatientes de una Italia en expansión, la expresión más sofisticada de su nueva era.

d) De los tres viajeros, es Puccini el único que publicará a su regreso un libro en que reúne una serie de reflexiones en torno a la región visitada. El interés de la obra radica para nosotros en la conexión que establece entre el progreso de la República Argentina y la labor del inmigrante italiano, al que se adjudica un papel clave en el desarrollo de la joven república sudamericana, contraviniendo los prejuicios anti-inmigracionistas que vuelven a circular entre los nativos en los años treinta. Puccini elabora su particular ensayo de interpretación nacional, en el que

recupera el mito de la laboriosidad del inmigrante, aquel que tras haber contribuido a la fertilidad del suelo pampeano y a la edificación de las ciudades modernas en el país de acogida, es señalado por las oligarquías criollas —a lo largo del primer tercio del siglo xx— como sujeto advenedizo y corruptor de la argentinidad.

4.6 EPÍLOGO (III)

Una vez expuestas las valoraciones relativas a cada una de las comitivas al final de sus respectivos capítulos, parece oportuno reunir en estas últimas páginas una serie de observaciones con las que se pretende aventurar el balance conjunto de los viajes de ida y vuelta entre Italia y Argentina de estos cinco ilustres visitantes.

- a) Gracias al ángulo de observación adoptado en este tercer capítulo, ajustado a las comitivas de escritores procedentes del régimen fascista de Mussolini, es posible distinguir de nuevo el papel preponderante que tiene la presencia italiana en el desarrollo de los debates —sean estos artísticos o políticos— que definen el campo intelectual de la República Argentina en las décadas de 1920 y 1930. En ningún caso la ciudad de Buenos Aires permanece indiferente ante el desembarco de los cinco intelectuales: si bien el impacto de cada comitiva tiene una envergadura distinta en función de la década en que tiene lugar y del papel desempeñado por el viajero, todas ellas generan un fuerte revuelo en el medio local bonaerense. Durante la década del veinte, la capital porteña recibe dos prestigiosas visitas: se trata de las primeras *tournées* de Filippo Tommaso Marinetti y Luigi Pirandello, dos huéspedes ilustres acogidos como representantes de la vanguardia europea en el marco de una abatida República Radical. A pesar del mayor arraigo de la dramaturgia pirandelliana en suelo argentino en comparación con los ocasionales cultivadores del futurismo rioplatense, los recorridos de ambos escritores por Buenos Aires generan una expectación insólita entre

la intelectualidad local. Durante su breve estadía, la agenda cultural de la capital se ve abarrotada de conferencias, entrevistas y estrenos que alimentan el frenesí experimentado por la escena nacional en unos años de especial vivacidad artística: las noches de teatro con Pirandello entre el público y las tardes de fervor futurista ante su carismático líder —en ambos casos figuras de autoridad por el prestigio internacional que detentan— avivan ese clima de euforia y cambio propio de la década. Los visitantes italianos, observados con curiosidad aunque también con cierto recelo por algunos medios de la izquierda argentina, hacen hincapié en su condición de artistas, logrando aplacar las sospechas que genera su primera visita. El debut de Marinetti y Pirandello en tierras americanas, durante el cual divulgan el arte nuevo entre un público más vasto que el habitual y respaldan las posturas transgresoras del martinfierrismo, se distancia notablemente de los batallones liderados por Massimo Bontempelli, Giuseppe Ungaretti, Mario Puccini y el Marinetti del '36, cuyo paso por el país durante su Década Infame se define por su envergadura política.

- b) Si en los años veinte la recepción de las visitas se decanta por su dimensión artística, en la década del treinta irrumpen impetuosos sus efectos ideológicos. Los desembarcos de los cinco escritores vienen a exacerbar las tensiones que atraviesan la sociedad argentina, convirtiéndose en el detonante de nuevas disputas, no ya literarias sino de orden político. A su llegada, los emisarios del régimen abren un nuevo frente de batalla, un marco privilegiado desde donde intervenir en la contienda que fractura, de manera cada vez más abrupta, la comunidad intelectual local entre fascistas

y antifascistas. Tales enfrentamientos se dan con especial virulencia en el interior de la comunidad italiana de ultramar, cuyos integrantes se dividen en los mismos bandos que se enfrentan Italia, reproduciendo en la lejanía trasatlántica las guerras que afligen a la patria de origen. Sin embargo, no solo la comunidad italiana sufre tal escisión, sino que esta irrumpe también en el campo intelectual argentino que vive de cerca los enfrentamientos europeos. Si ante los emisarios fascistas que desembarcan en los años treinta Buenos Aires se despliega en un panorama de fuertes pugnas, el carácter político de sus travesías viene a exasperar el conflicto instaurado entre las facciones enfrentadas. La nación argentina en su conjunto, ligada a Italia por múltiples lazos culturales y, sobre todo, por los flujos de población procedentes de sus territorios en las últimas décadas, deviene entonces una caja de resonancia en la que retumba el fragor de la contienda europea.

- c) Del abordaje al episodio de las travesías italianas se releva otro aspecto concluyente que merece ser destacado: el lugar central que ocupa la República Argentina dentro de los planes de expansión imperial de Mussolini. Así como los argentinos siguen de cerca las noticias relativas a la Italia fascista —por muchos aún evocada como la *patria lontana*—, desde el otro lado del Atlántico se devuelve la mirada a la república sudamericana. Las comitivas de los cinco escritores no pueden leerse al margen de los planes de fascistización previstos por las instituciones del régimen para los territorios de ultramar, poblados de manera masiva por inmigrantes italianos desde finales del siglo XIX. Si bien debido a las distintas fuerzas de resistencia arraigadas en Argentina, los objetivos de la política

expansionista del Duce no llegarán a cumplirse, este no desiste de sus actividades de propaganda. Así demuestra el escrutinio llevado a cabo en la prensa étnica con ocasión de las distintas comitivas fascistas; estas brindan una ocasión idónea para exaltar las glorias del Duce y organizar el consenso de los expatriados en torno a su ideario. Así como los intelectuales italianos cumplen un papel clave en la consolidación del régimen dentro de las fronteras de la nación, sus embajadas trasatlánticas suponen una herramienta privilegiada para operar en el extranjero desde lo cultural, evitando una intervención explícitamente política. El paso de los cinco emisarios por la capital permite la activación de recursos propios de la liturgia fascista: las conferencias, entrevistas y homenajes que tienen lugar en Argentina se convierten en el escenario donde venerar los símbolos, las creencias y los mitos de la *Italia Nuova*, revisitando así el pasado y el presente nacional de acuerdo con los presupuestos de la cosmovisión totalitaria del Duce. A través de un concienzudo ejercicio de exhibicionismo y espectacularización, centrado en la exaltación de sus “hombres nuevos”, osados, jóvenes y viriles, la prensa fascista busca la adhesión de los “italianos de Argentina” al régimen que predica. De la misma manera que Mussolini envía hacia los puertos latinoamericanos la *Crociera Nave Italia*, cargada de los más exquisitos ejemplares del arte y la industria nacionales, el desfile de los intelectuales por las páginas de las crónicas busca revertir la imagen desvencijada de la nación italiana anterior a 1922. El cuerpo del intelectual se convierte así en emblema de la italianidad y deviene, por relación metonímica, cuerpo de la nación: el viajero no es un mero agente de propaganda sino que encarna el imaginario triunfal del régimen, es el

“hombre nuevo” en unión sagrada con el destino de la patria. Arte y propaganda quedan, por tanto, perfectamente ensambladas, aunque son los intereses del régimen los que van a imperar sobre los postulados estéticos. Así lo constatan las embajadas trasatlánticas de estos cinco escritores que quedan a merced de la tormenta de ideas que domina el campo intelectual de la década del treinta, deviniendo objeto del mensaje ideológico que ellos mismos se encargan de transportar desde las costas italianas a las orillas rioplatenses en sus viajes de ida y vuelta.

- d) A pesar de las expectativas puestas sobre los visitantes, no es posible referir el éxito de sus programas trasatlánticos. Si se tienen en cuenta el desenlace turbulento de las visitas y las limitaciones inesperadas para el arraigo del mensaje artístico y político que llevan a las Américas, pareciera más adecuado hablar de un fracaso. A excepción de Luigi Pirandello, cuya huella en la dramaturgia porteña se sentirá con fuerza en las décadas siguientes, ninguno de los cuatro restantes logra el asiento de su credo estético en ultramar. La proyección del ideario fascista que transportan queda también circunscrito a los partidarios del régimen debido a dos resistencias principales, la de los sectores del antifascismo argentino y la de los nacionalistas criollos. En este sentido, conviene tener en cuenta la siguiente concomitancia, y es que la primera comitiva que atraca en Buenos Aires en los años treinta lo hace en 1933, año en que Martínez Estrada publica su *Radiografía de la pampa*, en cuyas páginas se reactivan las reticencias de la oligarquía hacia el extranjero y cuyo éxito editorial denota la mudanza del panorama ideológico con respecto al de la década anterior. Si en los años

veinte, el auge cosmopolita, por un lado, y la irrupción del criollismo, por otro, aparecen como las fórmulas idóneas para explicar la cuestión de la argentinidad, en los años treinta, con el languidecimiento de las vanguardias y ante la polarización mundial, la problemática de la definición nacional se instala como objeto central de debate entre sus intelectuales y hombres de estado. La mayoría de las prácticas discursivas nacionalistas, en su búsqueda de modélicos sujetos argentinos, asocian los diagnósticos de la problemática identitaria con el efecto disgregador de las comunidades de inmigrantes, reincidiendo así en su urgente argentinización. Las visitas de los ilustres italianos, frente a tal discursividad imperante, no logran contrarrestar los efectos de la política de asimilación cultural dirigida a los inmigrados, para los que la *patria lontana* aparece ya desdibujada como posible horizonte de retorno. Los mismos viajeros dan cuenta en sus cuadernos de bitácora de tal desnacionalización, al observar arraigados en los “italianos de Argentina” los hábitos, las costumbres y el habla de la nación de acogida. El fracaso de la comitivas fascistas se vuelve estrepitoso si se atiende a aquellos testimonios como el de Bontempelli para el que, como se infiere de sus notas de viaje, la travesía permite una toma de distancia con respecto a las consignas oficiales del régimen. Se cierra, entonces, el episodio de las travesías trasatlánticas negando la posibilidad de un consenso argentino frente a las miras del fascismo de ultramar.

4.7 CONCLUSIONI (III)

Dopo aver esposto le valutazioni relative ad ognuna delle delegazioni alla fine dei rispettivi capitoli, si rende opportuno riunire in queste ultime pagine una serie di osservazioni con le quali si pretende investigare il bilancio globale dei viaggi di andata e ritorno tra Italia e Argentina di questi cinque illustri visitatori.

- a) Grazie all'angolo di osservazione adottato in questo terzo capitolo, incentrato nelle delegazioni di scrittori procedenti dal regime fascista di Mussolini, è possibile distinguere di nuovo il ruolo preponderante della presenza italiana nello sviluppo dei dibattiti – siano essi artistici o politici – che definiscono il campo intellettuale della Repubblica Argentina nei decenni del 1920 e 1930. In nessun caso la città di Buenos Aires rimane indifferente di fronte allo sbarco dei cinque intellettuali e, benché l'impatto di ogni delegazione abbia una levatura distinta in funzione del decennio nel quale ha luogo e del ruolo disimpegnato dal viaggiatore, ciascuno di essi genera un forte scalpore nell'ambiente locale bonaerense. Durante gli anni venti la capitale portegna riceve due prestigiose visite: si tratta delle prime *tournées* di Filippo Tommaso Marinetti e Luigi Pirandello, due ospiti illustri accolti come rappresentanti dell'avanguardia europea dentro il quadro di una afflitta Repubblica Radicale. Nonostante il maggior radicamento della drammaturgia pirandelliana nel suolo argentino in comparazione agli occasionali coltivatori del futurismo rioplatense, le *tournées* di entrambi gli scrittori a Buenos Aires generano un'aspettativa insolita tra gli intellettuali locali. Durante i loro brevi soggiorni l'agenda culturale della capitale diviene

colma di conferenze, interviste e debutti che alimentano l'agitazione sperimentata dalla scena nazionale in anni di speciale vivacità artistica: le notti di teatro con Pirandello tra il pubblico ed i pomeriggi di fervore futurista davanti al proprio carismatico lider – in entrambi i casi figure di autorità per il prestigio internazionale che detengono – ravvivano quel clima di euforia e cambiamento propri del decennio. I visitatori italiani, osservati con curiosità ma anche con certa diffidenza da alcuni mezzi di comunicazione della sinistra argentina, insistono sulla loro condizione di artisti, riuscendo a placare i sospetti generati dalla loro prima visita. Il debutto di Marinetti e Pirandello in terre americane, durante il quale divulgano l'arte nuova tra un pubblico più vasto che l'abituale ed appoggiano le posture trasgreditrici del martinfierrismo, si distanzia notevolmente dai battaglioni con a capo Massimo Bontempelli, Giuseppe Ungaretti, Mario Puccini ed il Marinetti del '36, il cui passaggio nel paese durante il suo decennio infame può essere compreso grazie alla sua importanza politica.

- b) Se negli anni venti la ricezione delle visite viene elogiata per la sua dimensione artistica, nel decennio del trenta irrompono impetuosi i suoi effetti ideologici. Gli sbarchi dei cinque scrittori vengono ad esacerbare le tensioni che attraversano la società argentina, convertendosi nel detonante di nuove dispute, non già letterarie bensì di ordine politico. Al loro arrivo, gli emissari del regime aprono un nuovo fronte di battaglia, un campo privilegiato dal quale intervenire nella contesa che frattura, in maniera ogni volta più brusca, la comunità intellettuale locale tra fascisti ed antifascisti.

Questi scontri hanno luogo con particolare contagiosità all'interno della comunità italiana d'oltremare, i cui membri si dividono nelle stesse fazioni che si scontrano in Italia, riproducendo nella lontananza transatlantica le guerre che affliggono la patria d'origine. Tuttavia, non solo la comunità italiana soffre tale scissione, infatti quest'ultima irrompe anche nel campo intellettuale argentino che vive da vicino gli scontri europei. Se davanti agli emissari fascisti che sbarcano negli anni trenta Buenos Aires si apre ad un panorama di dure lotte, il carattere politico delle loro traversate viene ad esprimere il conflitto instaurato tra le fazioni che si fronteggiano. La nazione argentina nel suo insieme, legata all'Italia da molteplici vincoli culturali e, soprattutto, da flussi di popolazione procedenti degli ultimi decenni, diviene quindi una cassa di risonanza nella quale rimbomba il fragore della contesa europea.

- c) Dall'abbordaggio all'episodio delle traversate italiane si rileva un altro aspetto conclusivo che merita di essere distaccato: il luogo centrale che occupa la Repubblica Argentina dentro i piani di espansione imperiale di Mussolini. Così come gli argentini seguono da vicino le notizie relative all'Italia fascista – da molti ancora evocata come la patria lontana –, dall'altro lato dell'Atlantico si riconsegna lo sguardo alla repubblica sudamericana. Le delegazioni dei cinque scrittori non possono essere valutate al margine dei piani di fascistizzazione previsti dalle istituzioni del regime per i territori d'oltremare, popolati in maniera massiva da emigranti italiani dalla fine del XIX secolo. Anche se dovuto alle distinte forze di resistenza radicate in Argentina, e nonostante gli obiettivi della politica

espansionista del Duce non arriveranno ad essere compiuti, Mussolini non desiste dalle sue attività di propaganda. Così dimostra lo scrutinio realizzato dalla stampa etnica nelle occasioni in cui erano presenti le diverse delegazioni fasciste; queste ultime offrono una giusta occasione per esaltare le glorie del Duce ed organizzare il consenso degli espatriati intorno alle loro idee. Così come gli intellettuali italiani compiono un ruolo chiave nella consolidazione del regime dentro i confini della nazione, le ambasciate italiane transatlantiche costituiscono uno strumento privilegiato per operare all'estero dal punto di vista culturale, evitando un intervento esplicitamente politico. Il passaggio dei cinque emissari nella capitale permette l'attivazione di risorse proprie della liturgia fascista: le conferenze, interviste ed omaggi che hanno luogo in Argentina si convertono nello scenario nel quale venerare i simboli, le credenze ed i miti dell'Italia Nuova, rivisitando così il passato ed il presente nazionale d'accordo con i presupposti della cosmovisione totalitaria del Duce. Attraverso un coscienzioso esercizio di esibizionismo e spettacolarizzazione, centrato nell'esaltazione dei loro "uomini nuovi", arditi, giovani e virili, la stampa fascista cerca l'adesione degli "italiani d'Argentina" al regime che predica. Nello stesso modo in cui Mussolini invia verso i porti latinoamericani la Crociera Nave Italia, carica dei più squisiti esemplari dell'arte e dell'industria nazionali, la sfilata degli intellettuali sulle pagine di cronaca cerca di ribaltare l'immagine sconquassata della nazione italiana precedente al 1922. Il corpo dell'intellettuale si converte così in emblema dell'italianità e diviene, per relazione metonimica, corpo della nazione: il viaggiatore non è un mero agente di propaganda bensì

incarna l'immaginario trionfale del regime, è l'“uomo nuovo” in sacra unione con il destino della patria. Arte e propaganda rimangono, pertanto, perfettamente assemblate, benché siano gli interessi del regime a prevalere sui postulati estetici. Così constatano le ambasciate transatlantiche di questi cinque scrittori che rimangono alla mercé della tempesta di idee che domina il campo intellettuale degli anni trenta, divenendo oggetto del messaggio ideologico che essi stessi si incaricano di trasportare dalle coste italiane alle rive rioplatensi nei loro viaggi di andata e ritorno.

- d) Malgrado le aspettative poste sui visitatori, non è possibile riferire l'esito dei loro programmi transatlantici. Se si tengono in considerazione il risultato turbolento delle visite ed i limiti inaspettati per il radicamento del messaggio artistico e politico che portano alle Americhe, parrebbe più adeguato parlare di un fallimento. Eccezion fatta per Luigi Pirandello, la cui impronta nella drammaturgia portegna si sentirà con forza nei decenni seguenti, nessuno dei quattro restanti consegue l'assestamento del proprio credo estetico in oltremare. La proiezione dell'ideologia fascista che trasportano rimane sempre circoscritta ai partitanti del regime a causa di due resistenze principali, quella dei settori dell'antifascismo argentino e quella dei nazionalisti creoli. In questo senso, conviene tenere in considerazione la seguente concomitanza, infatti la prima delegazione che attracca a Buenos Aires negli anni trenta lo fa nel 1933, anno nel quale Martínez Estrada pubblica la sua *Radiografia della pampa*, nelle cui pagine si ripristinano le reticenze dell'oligarchia verso lo straniero ed il cui esito editoriale denota lo spostamento del panorama ideologico rispetto a quello

del decennio anteriore. Se negli anni venti l'auge cosmopolita, da una parte, e l'irruzione del creolismo, dall'altra, appaiono le formule idonee per spiegare la questione dell'argentinità, negli anni trenta, con l'infiacchimento delle avanguardie e di fronte alla polarizzazione mondiale, la problematica della definizione nazionale si installa come oggetto centrale del dibattito tra i suoi intellettuali e uomini di stato. La maggioranza delle pratiche discorsive nazionaliste, nella loro ricerca di soggetti argentini modello, associano le diagnosi della problematica identitaria all'effetto disgregatore delle comunità di immigranti, tornando a premere per la loro urgente argentinizzazione. Le visite degli illustri italiani, di fronte a tale discorsività imperante, non riescono a contrastare gli effetti della politica di assimilazione culturale diretta agli immigrati, per i quali la patria lontana appare già sfumata come possibile orizzonte di ritorno. Gli stessi viaggiatori riportano nei loro diari di bordo di tale denazionalizzazione, all'osservare radicati negli "italiani d'Argentina" le abitudini, le usanze ed il modo di parlare della nazione che li ha accolti. Il fallimento delle delegazioni fasciste diventa clamoroso se si presta attenzione a testimonianze come quella di Bontempelli per il quale, come si inferisce dalle sue note di viaggio, la traversata permette una presa di distanza rispetto alle consegne ufficiali del regime. Si chiude, dunque, l'episodio delle traversate transatlantiche declinando la possibilità di un consenso argentino di fronte alle mire del fascismo d'oltremare.

REFLEXIÓN FINAL

De las idas y venidas de inmigrantes y viajeros entre Italia y la Argentina deja testimonio la literatura rioplatense del siglo xx en una copiosa relación de nombres y rastros culturales. Basta con recordar la ascendencia italiana de escritores como Roberto Arlt, Antonio Porchia, Ernesto Sábato, Antonio di Benedetto, Griselda Gambaro o Ricardo Piglia, el exilio voluntario de Rodolfo Wilcock en Roma, la confesa pasión de Borges por Ariosto, Galileo o Dante, la labor de divulgación y crítica de las letras italianas llevada a cabo por revistas como *Nosotros*, *Martín Fierro* o *Sur*, o en tiempos aún más lejanos, la fidelísima traducción de la *Divina Commedia* firmada por Bartolomé Mitre. En tal abigarrado friso, los escritores que aquí se estudian ocupan un lugar sobresaliente puesto que, bien por las posturas ideológicas adoptadas ante los desembarcos masivos, bien por su misma biografía migrante o por su condición de viajeros fascistas, sus prácticas discursivas ponen de relieve los signos de dos identidades organizadas en frentes en disputa. Asimismo, sus piezas literarias e itinerarios porteños participan en la demarcación simbólica de la identidad nacional: en ellos concurren los litigios entre distintos modelos de nación y se reflejan las contiendas por los espacios de poder dentro y fuera de la ciudad letrada.

El ejercicio literario y la práctica política se encuentran ligados de manera indiscernible en los tres casos indagados. En el primero de ellos, los escritores Roberto J. Payró, Carlos Mauricio Pacheco y Armando Discépolo construyen la representación teatral del “tano” en contraposición a los estereotipos discriminatorios puestos en circulación por las élites en los años de entresiglos; a través de la puesta en acción de sus personajes ejemplares, los dramaturgos disienten del modelo esencialista y excluyente de nación que acarrea la imagen del extranjero como *homo criminalis*. En su asalto a las tablas, el espesor ideológico

que distingue al italiano prefigura la apropiación de la palabra por parte de aquel que es aún, en la Argentina del Centenario, un sujeto sin voz.

El segundo caso de estudio, el protagonizado por los hijos de la inmigración, significa en última instancia la transición que convierte al “gringo” en ciudadano de la que fuera, para sus padres, una segunda patria. En esta ocasión, la irrupción del inmigrante no se circunscribe a su entrada en los suburbios de la ciudad o en los territorios de la ficción, sino que comporta la inestabilidad de las jerarquías que rigen el equilibrio de la nación. La conversión del hijo del inmigrante en agente cultural viene acompañada de su reciente adquisición de un papel político pues, a partir de 1916, no solamente ejerce su derecho al voto, sino que participa de manera activa en la vida de la nación, contendiéndole a los viejos criollos el poder sobre los materiales simbólicos y abriendo, a través de estos, nuevos espacios de disensión. Este hecho resulta particularmente evidente en los textos de denuncia de Fernando Gualtieri o en la poesía beligerante de José Portogalo, piezas que al igual que las de Payró, Pacheco o Discépolo, se alinean con el pensamiento de la izquierda argentina en contra de los relatos promovidos por los poderes hegemónicos.

En el tercer caso, la semblanza del escritor difiere de las anteriores por tratarse de cinco emblemáticas personalidades que llegan a Buenos Aires amparadas por la autoridad que les otorga su trayectoria literaria, por un lado, y el régimen fascista, por otro. Tal desembarco despierta antiguas reminiscencias pues recuerda el de aquellos primeros colonos que, exiliados por su apoyo a Mazzini, se establecen en Buenos Aires como élite letrada; cien años atrás con respecto a las visitas fascistas, esos italianos son también acogidos con entusiasmo por los mitristas tras la caída de Rosas. El enfoque adoptado advierte una vez más el

protagonismo del italiano en el territorio argentino, relevando en un primer momento la expectación que genera su arribo entre la intelectualidad porteña y, después, la incidencia política de sus figuras, capaces de exacerbar las tensiones que convulsionan el medio local. Quizás se trate del episodio en que la convergencia de lo literario y lo político alcance su máxima expresión, identificable con mayor nitidez cuando, en la década del treinta, sus figuras terminan fagocitadas por la ideología del régimen; las crónicas de prensa utilizan sus cuerpos en tránsito por la urbe, bien como emblemas de una *Italia* nuova, bien como imagen de la tiranía que aflige a la *patria lontana*. La magnitud de las controversias que desencadena su presencia en Buenos Aires solo puede explicarse en virtud del reciente pasado inmigrante de la nación y del profundo arraigo de la italianidad en el suelo argentino.

En último lugar, cabe destacar que la llegada de las comitivas fascistas, episodio con el que se concluye el recorrido propuesto en estas páginas, propicia un encuentro singular, el del ítalo-criollo afincado en tierras argentinas con el italiano que viaja desde Italia para recordarle su pertenencia a la patria de origen. A raíz de tales desembarcos, se evidencia una clara confrontación identitaria puesto que, a la par que los intelectuales son acogidos con entusiasmo por sus compatriotas italianos, se pone de relieve —tal y cómo advierte el mismo Bontempelli— su “desitalianización”, esto es, la pérdida irrecuperable para la nación gobernada por Mussolini de los que emigraron años atrás. Esta constatación remite de manera directa a las bases de la Argentina moderna y, en concreto, a su capacidad de asimilación de los extranjeros italianos como parte integral de sus estructuras. En tal integración, debida en buena medida a las oportunidades de prosperar económicamente que encuentran los inmigrantes en

el destino sudamericano así como a las políticas de argentinización defendidas por los nacionalistas criollos, la literatura juega un papel primordial.

Las escrituras dramáticas de Payró, Pacheco y Discépolo acarrear un discurso integrador, en el que se postula la legitimación del “gringo” en tanto que constructor de la riqueza, prosperidad y justicia de la nación futura. A nuestro parecer, en ese mismo horizonte de sentido debe leerse la toma de la palabra por parte de los hijos de la inmigración. La producción literaria de Gualtieri, Palazzo, Riccio, Mariani y Portogalo, educados en las escuelas de Buenos Aires en virtud de la Ley 1420 —con la que se establece la obligatoriedad de la enseñanza así como su carácter laico y gratuito en 1884—, permite entrever la toma de conciencia nacional por parte de sus autores. Los ítalo-criollos escriben para inscribirse en el presente porteño, para dialogar con sus coetáneos, en suma, para incorporarse en el tejido de la comunidad que habitan; para ello, asumen como propia una tradición lingüística y cultural que deja atrás el pasado inmigrante de sus familias. Frente a los recelos de ciertos sectores letrados que siguen apuntando a sus marcas de origen inmigratorio con actitud alarmada, los nuevos argentinos forjan su propio imaginario del arrabal, trazan con orgullo la silueta de la ciudad gringa y defienden ese espacio como parte de la ciudad que nace. De este modo, al igual que los personajes de Vernengo y Lorenzo, o los conflictos generacionales entre padres italianos e hijos porteños representados por Discépolo en sus grotescos criollos, la constelación de escrituras migrantes participa en una operación colectiva de legitimación identitaria que resultará fundamental para las generaciones argentinas venideras. La pregunta acerca de la relación que se establece entre la irrupción de los primeros ítalo-criollos en las letras locales alrededor de 1920 y la actividad literaria de un Ernesto Sábato, un Antonio Porchia o una Griselda

Gambaro, cuyo ingreso en los recintos literarios argentinos no va a verse ya cuestionado por la ascendencia italiana de sus autores, podría convertirse en motor de una investigación futura.

El conjunto de prácticas aquí estudiadas han de interpretarse como la correspondencia literaria de los conflictos arraigados más allá de los espacios de producción simbólica, en ese inestable territorio político de la república que aún no ha consensuado la demarcación entre los que han de estar dentro y aquellos que han de permanecer fuera de la nación. Ante tal vaguedad de fronteras, los escritores acuden a la literatura para abrir espacios de integración que tienen plena incidencia en la ciudad real, participando en su nueva configuración. Por su parte, también los invitados del treinta recurren, en sus conferencias ante el auditorio porteño, a las letras italianas como medio de promover la italianidad fuera de la patria; los nombres de Dante, Petrarca, Ariosto o Leopardi devienen en sus discursos puentes para el mensaje imperial, con el objetivo de deslumbrar a los que emigraron con la grandeza de la *Nuova Italia* fascista. El caso es particularmente llamativo pues aquí los artefactos culturales devienen vehículos explícitos de ideologización que anhelan, aunque con escaso éxito, la restauración del espíritu patriótico entre los “italianos de ultramar”. Tal disimulación de lo político en lo literario no redime del fracaso a tal campaña de fascistización pues, aunque parte de la colectividad italiana escucha con atención los relatos sobre el pasado excelso de la patria de origen, en su mayoría reacciona ante las palabras camufladas del Duce como argentino hijo de italianos. En los años treinta, el *ius soli* ha desplazado al *ius sanguinis* y los que fueran apátridas a su llegada a América han urdido, en las últimas décadas, sus relatos de pertenencia en los que el porvenir argentino ha terminado por imponerse sobre el pasado italiano.

Imagino que de manera habitual las investigaciones literarias se topan con elementos inesperados que sorprenden al ejecutor de toda búsqueda, desviando su rumbo hacia direcciones no contempladas en el diseño inicial. Puede que sean esos felices hallazgos los que, ensanchando las hipótesis formuladas a *priori*, consignent buena parte del valor de los resultados relevados a lo largo de esta tesis doctoral. Dar cuenta de algunos de los signos de la incidencia italiana en el quehacer literario de principios de siglo, interpretar las marcas culturales de dichas interferencias migratorias y rescatar, a través de ellas, fragmentos del diálogo mantenido entre dos países situados en orillas distintas del Atlántico constituían las metas iniciales. Sin embargo, las pistas encontradas instaban a abarcar una zona de mayor vastedad. La exploración de las vetas abiertas avanzaba hacia territorios de especial sugerencia que impelían a traspasar el umbral de lo literario. En esa nueva perspectiva, las escrituras teatrales, poéticas y narrativas, además de constituir un objeto de interés en sí mismo, devenían un lugar privilegiado desde donde reflexionar acerca del papel del inmigrante italiano en la configuración de la identidad de la Argentina en los años de su definición como nación moderna.

Tal investigación, lejos de agotar sus vías especulativas, ha abierto la posibilidad de redirigir sus interrogantes en una perspectiva comparativa hacia las comunidades inmigrantes de otras procedencias. ¿Cuáles son y qué lugar ocupan los intelectuales que viajaron desde España a la República Argentina?, ¿qué y cómo escribieron los hijos de españoles desde el arrabal porteño?, ¿qué imaginario literario construyeron alrededor de sus figuras los escritores argentinos? Tales interrogantes no surgen *ex nihilo*, sino que se integran en un complejo mapa de perspectivas que se ha ido urdiendo en las últimas décadas con el objetivo de

desvelar el papel cultural del inmigrante en la modernización de Argentina. Ante la magnitud del fenómeno inmigratorio resultaba imprescindible atender a su impacto en las letras locales para completar el cuadro relativo a sus significaciones políticas, económicas y sociales. Esta reflexión alrededor de las posiciones ocupadas por el italiano en el campo intelectual argentino a principios de la centuria ha pretendido, por tanto, colaborar en el ensanchamiento del campo de visión frente a un tan imbricado proceso de integración y conflicto identitario.

RIFLESSIONE FINALE

Delle idee e degli arrivi di immigranti e viaggiatori tra i due paesi lascia testimonianza la letteratura argentina del secolo XX in una eccelsa relazione di nomi e tracce culturali. Basta ricordare l'ascendenza italiana di scrittori come Roberto Arlt, Antonio Porchia, Ernesto Sábato, Antonio di Benedetto, Griselda Gambaro o Ricardo Piglia, l'esilio volontario di Rodolfo Wilcock a Roma, la confessata passione di Borges per Ariosto, Galileo e Dante, il lavoro di divulgazione e critica delle opere letterarie italiane portato a termine da riviste come *Nosotros*, *Martín Fierro* o *Sur*, o in tempi ancora più lontani, la fedelissima traduzione della *Divina Commedia* firmata da Bartolomé Mitre. In tale variegato fregio, gli scrittori che qui si studiano occupano un luogo saliente posto che, sia per le posizioni ideologiche adottate davanti agli sbarchi massivi sia per la loro stessa biografia migrante o per la loro condizione di viaggiatori fascisti, le loro pratiche discorsive pongono in rilievo i segni di due identità organizzate in fronti in disputa. Analogamente, le loro opere letterarie ed i loro itinerari portegni partecipano nella demarcazione simbolica dell'identità nazionale, in loro concorrono i litigi tra distinti modelli di nazione e si riflettono le contese per gli spazi di potere dentro e fuori della *ciudad letrada*.

L'esercizio letterario e la pratica politica si incontrano legati in maniera indiscernibile nei tre casi indagati. Nel primo di essi, gli scrittori Roberto J. Payró, Carlos Mauricio Pacheco e Armando Discépolo costruiscono la rappresentazione teatrale del "tano" in contrapposizione agli stereotipi discriminanti messi in circolazione dalle élite negli anni a cavallo tra i due secoli; attraverso la messa in azione dei suoi personaggi esemplari, i drammaturghi dissentono dal modello essenzialista ed escludente di nazione che porta l'immagine dello straniero come *homo criminalis*. Nel loro assalto ai palcoscenici, lo spessore ideologico che

distingue l'italiano prefigura l'appropriazione di una voce da parte di colui che è ancora, nell'Argentina del Centenario, un soggetto silente.

Il secondo caso di studio, quello con protagonista gli scrittori immigranti, rivela in ultima istanza la transizione che converte il "gringo" in cittadino di quella che fu, per i loro genitori, una seconda patria. In quest'occasione l'irruzione dell'immigrante non si circoscrive ai suburbi della città o ai territori della finzione, bensì comporta l'instabilità delle tradizionali gerarchie. La conversione del figlio dell'immigrante in agente culturale viene accompagnata dalla recente acquisizione di un ruolo politico giacché, a partire dal 1916, non solamente esercita il proprio diritto di voto, ma partecipa in maniera attiva alla vita della nazione, contendendo ai vecchi creoli il potere sui materiali simbolici, aprendo attraverso di essi nuovi spazi di dissenso. Questo fatto risulta particolarmente evidente nei testi di denuncia di Fernando Gualtieri o nella poesia belligerante di José Portogalo, componimenti che allo stesso modo di quelli di Payró, Pacheco o Discépolo, si allineano al pensiero della sinistra argentina contro i messaggi promossi dai poteri egemonici.

Nel terzo caso, la parvenza dello scrittore differisce dalle anteriori giacché si tratta di illustri personalità che sbarcano a Buenos Aires protette dalle autorità che consegna loro una traiettoria professionale, da una parte, ed il regime fascista, dall'altro. Si avverte quindi una volta ancora il protagonismo dell'italiano nel territorio argentino, rilevando in un primo momento l'aspettazione che genera il loro arrivo tra l'intellettualità portegna e, successivamente, l'incidenza politica delle sue figure, capaci di esacerbare le tensioni che scuotono l'ambiente locale. Forse si tratta dell'episodio nel quale la convergenza del letterario e del politico raggiunge la sua massima espressione, identificabile con maggior nitidezza

quando, nel decennio del trenta, le sue figure terminano fagocitate dalla ideologia del regime; le cronache della stampa utilizzano i loro corpi in transito nella urbe, sia come emblemi di un'Italia nuova, sia come immagine della tirannia che affligge la patria lontana. La dimensione delle controversie che scatena la loro presenza a Buenos Aires può essere spiegata solo in virtù del recente passato immigrante della nazione e del profondo radicamento dell'italianità sul suolo argentino.

In ultima istanza, è importante mettere in evidenza che nell'episodio relativo alle comitive fasciste, con le quali si conclude il percorso proposto in queste pagine, si produce un incontro peculiare, quello dell'italo-creolo sistemato nelle terre argentine con l'italiano che arriva per ricordargli la sua appartenenza alla patria di origine. A radice di tali sbarchi si evidenzia un chiaro confronto identitario visto che, alla pari degli intellettuali accolti con entusiasmo dai suoi compatrioti italiani, diventa rilevante —tale e come avverte lo stesso Bontempelli— la loro “disitalianizzazione”, questo significa la perdita irre recuperabile per la nazione governata da Mussolini di coloro che emigrarono anni addietro. Questa constatazione rimanda in maniera diretta alle basi dell'Argentina moderna, in concreto, alla sua capacità di assimilazione degli stranieri italiani come parte integrante delle sue nascenti strutture. In questa integrazione, dovuta in buona misura alle opportunità che trovano gli immigranti di prosperare economicamente nella destinazione sudamericana così come alle politiche di argentinizzazione difese dai nazionalisti creoli, la letteratura gioca un ruolo primordiale.

Gli scritti drammaturgici di Payró, Pacheco e Discépolo si caricano di una trattazione integratrice, con la quale si postula la legittimazione del “gringo” come costruttore della ricchezza, la prosperità e la giustizia della nazione futura. A

nostro parere, in questo stesso orizzonte di senso deve leggersi la presa di parola da parte dei figli dell'immigrazione. La produzione letteraria di Gualtieri, Palazzo, Riccio, Mariani e Portogalo, educati nelle scuole di Buenos Aires in virtù della legge 1420 —con la quale si stabilisce nel 1884 l'obbligatorietà dell'insegnamento ed il suo carattere laico e gratuito—, rispecchia senza ombra di dubbio la coscienza nazionale dei loro autori. Gli italo-creoli scrivono per iscriversi nel presente portegno, per dialogare con i loro coetanei, per incorporarsi nel tessuto comunitario; per questo, assumono come propria una tradizione linguistica e culturale che lascia dietro di sé il passato immigrante delle loro famiglie. Di fronte alle diffidenze di certi settori letterati che continuano a puntare il dito sulla loro origine di immigrati con attitudine allarmata, i nuovi argentini forgianno un immaginario proprio del sobborgo nel quale sono cresciuti, tracciano con orgoglio la sagoma della città gringa e difendono il loro formar parte della nuova città che sta nascendo. In questo modo, analogamente ai personaggi di Vernengo e Lorenzo, o ai conflitti generazionali tra genitori argentini e figli portegni rappresentati da Discépolo nelle sue opere degli anni venti, la costellazione di scritti migranti partecipa ad una operazione collettiva di legittimazione identitaria.

Tali pratiche devono essere interpretate come la corrispondenza letteraria dei conflitti radicati oltre gli spazi di produzione simbolica, ed in concreto, in quell'instabile territorio politico della repubblica, che ancora non ha raggiunto il consenso sulla linea di demarcazione tra coloro che devono stare dentro e quelli che devono rimanere fuori delle frontiere della nazione. Davanti a tale vaghezza di confini gli scrittori ricorrono alla letteratura per aprire spazi di integrazione che hanno piena incidenza nella città reale, partecipando alla sua nuova configurazione. Da parte loro, anche gli invitati illustri degli anni trenta ricorrono,

nelle loro conferenze di fronte all'auditorio portegno, alle opere italiane come mezzo per promuovere l'italianità fuori dalla patria; i nomi di Dante, Petrarca, Ariosto o Leopardi divengono nei loro discorsi ponti per il messaggio imperiale, con l'obiettivo di abbagliare coloro che emigrarono con la grandezza della Nuova Italia fascista. Il caso chiama particolarmente l'attenzione visto che qui gli artefatti culturali divengono veicoli espliciti di ideologizzazione che anelano, benché con scarso esito, alla restaurazione dello spirito patriottico tra gli "italiani d'oltremare". Tale dissimulazione del politico nel letterario non redime dal fracasso di questa campagna di fascistizzazione giacché, anche se parte della collettività italiana ascolta con attenzione i racconti sul passato eccelso della patria di origine, nella sua maggioranza reagisce davanti alle parole camuffate del Duce da argentino figlio di italiani. Negli anni trenta lo *ius soli* ha scalzato lo *ius sanguinis* e coloro che sarebbero stati apolidi all'arrivo in America hanno tessuto, negli ultimi decenni, i loro racconti di appartenenza nei quali l'avvenire argentino ha terminato con l'imporsi sul passato immigratorio.

Presumo che normalmente le indagini letterarie si scontrino con elementi inaspettati che sorprendono l'esecutore di qualsiasi ricerca, sviando il suo corso verso meandri non contemplati nel disegno iniziale. Può essere che siano queste felici scoperte quelle che, ampliando le ipotesi formulate a priori, consegnino buona parte del valore dei risultati rilevati durante questa tesi dottorale. Rendere conto di alcuni dei segni dell'incidenza italiana nell'attività letteraria di inizio secolo, interpretare i segni culturali di suddette interferenze migratorie e riscattare, attraverso di esse, frammenti del dialogo mantenuto tra i due paesi situati in coste diverse dell'Atlantico costituivano le mete iniziali. Tuttavia, le tracce trovate esortavano lo sguardo ad abbracciare una zona di maggior vastezza.

L'esplorazione dei filoni aperti avanzava verso territori di particolare suggestione i quali spingevano a trapassare la soglia del letterario. In questa nuova prospettiva, gli scritti teatrali, poetici e narrativi, oltre a costituire un oggetto di interesse di per sé, divenivano un luogo privilegiato a partire dal quale riflettere circa il ruolo dell'immigrante italiano nella configurazione dell'identità dell'Argentina negli anni della sua definizione come nazione moderna.

Questa indagine, lontana da esaurire le proprie vie speculative, ha aperto la possibilità di ridirigere i suoi interrogativi in una prospettiva comparativa verso le comunità immigranti di altre provenienze. Quali sono e che luogo occupano gli intellettuali che viaggiano dalla Spagna alla Repubblica Argentina? Cosa e come scrivono i figli degli spagnoli dal sobborgo portegno? Quale immaginario letterario costruiscono intorno alle loro figure gli scrittori argentini? Tali interrogativi non sorgono *ex nihilo*, ma si integrano in una complessa mappa di prospettive che è stata architettata negli ultimi decenni con l'obiettivo di svelare il ruolo culturale dell'immigrante nella modernizzazione del paese. Di fronte alla magnitudo del fenomeno immigratorio risultava imprescindibile occuparsi delle corrispondenze letterarie di questo processo per completare il bilancio dei suoi significati politici, economici e sociali. Nel presente studio, incastonato in un lignaggio costruito a molte mani, l'identificazione di tre posizioni occupate dal gringo nel campo intellettuale argentino —quella di personaggio, quella di scrittore e quella di illustre invitato— ha permesso di aprire il campo di visione di fronte a un tal embricato processo di integrazione e conflitto identitario.

BIBLIOGRAFÍA

La lista de obras consultadas que recogen las siguientes páginas se divide en dos únicos apartados —fuentes primarias y bibliografía general— para evitar la confusión del lector a la hora de buscar los materiales que son citados a lo largo del texto. En el primero de ellos, se incluyen las obras firmadas por los autores que conforman el corpus principal de la investigación, así como los estudios de carácter monográfico y los artículos hemerográficos que versan de manera exclusiva sobre los mismos. Considero que, ante la diversidad y amplitud de materiales relativos a Roberto J. Payró, Carlos Mauricio Pacheco, Armando Discépolo, Fernando Gualtieri, Juan Palazzo, Gustavo Riccio, Roberto Mariani, José Portogalo, Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli, Giuseppe Ungaretti y Mario Puccini, resultaba oportuna su individualización en el interior de este inventario. En el segundo bloque, se agrupan los documentos referidos a cuestiones generales; entre ellos, artículos de revistas científicas, antologías, trabajos de crítica especializada, obras narrativas de ficción, poemarios y ensayos de otros autores de la época, biografías, entrevistas e historias de la literatura.

A) FUENTES PRIMARIAS

AA.VV. *Pirandello e la politica: atti del 28. Convegno internazionale, Agrigento 7-10 dicembre 1991*. Milano: Mursia, 1992.

AGNESE, Gino. *Marinetti: una vita esplosiva*. Milano: Camunia, 1990.

“Al grido di: Abbasso il fascismo! e fra un disordine indescrivibile é stata interrotta la conferenza di Bontempelli nella Facoltà di Filosofia e Lettere”, *L'Italia del Popolo*, 17 settembre 1933, p. 1.

ALBERTI, Cesare. *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*. Roma: Bulzoni, 1974.

- ALDAMA ORDÓÑEZ, Celia (de). "Un futurista en apuros: los viajes trasatlánticos de Marinetti" en *Letterature d'America*, XXXIV, 2014, pp. 69-83.
- ANANÍA, Pablo. "Memorias del mundo sin Dios" en *El Jabalí. Revista Ilustrada de Poesía*, núm. 13, 2001, año VIII, pp. 6-10.
- "Ancora Marinetti", *L'Italia del Popolo*, 3 junio 1926, p. 3.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras*. Tucumán: Universidad Nacional, 1942.
- ANTONIETTA, Ada (ed.). *Mario Puccini: due giornate di studio e di testimonianze: atti di un convegno. Senigallia, 28-29 aprile 1985*. Senigallia: Comune di Senigallia, 1987.
- "Appunti... Pirandello e Bontempelli", *Il Giornale d'Italia*, 2 septiembre 1933, p. 5.
- "Balance de un fracaso. El congreso de los bizantinismo estériles", *Crítica*, 14 septiembre 1936, página ilegible.
- BARTHELEMY, Edmundo. "Pirandello", *Claridad*, 25 junio 1927, núm. 137, año 6.
- BENTIVEGNA, Diego. "Memoria y pobreza: Ungaretti en Santiago del Estero" en *Hablar de poesía*, núm. 22, Córdoba, 2010.
- BONIFACINO, Giuseppe. *Incanti figurati: studi sul Novecento letterario italiano: Gadda, Pirandello, Bontempelli*. Lecce: Pensa Multimedia, 2012.
- "Bontempelli vola", *L'Italia del Popolo*, 22 septiembre, 1933, página ilegible.
- BONTEMPELLI, Massimo. "900: Cahiers d'Italie et d'Europe". Roma: La Voce, 1926.
- Novecentismo letterario*. Firenze: Casa editrice "Nemi", [1931?].
- Pirandello Leopardi D'Annunzio: tre discorsi*. Milano: Bompiani, 1938.
- La vida y la cultura en Argentina: conferencias*. Buenos Aires: [s.n.], 1939.
- Il purosangue*. Milano: La prora, 1933.
- Noi gli Aria: interpretazioni sudamericane*. Introducción de Sebastiano Martelli. Palermo: Sellerio, 1994.
- Obra selecta*. Roma: Ponte Sisto, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. "Marinetti fue una medida profiláctica", *Crítica*, 20 mayo 1926, página ilegible.

- BRUNETTA, Gian Piero. *Intellettuali cinema e propaganda tra le due guerre: i pionieri-Canudo-Luciani-Pirandello-Barbaro-Chiarini*. Bologna: Patrón, 1973.
- CACHO MILLET, Gabriel. *Pirandello in Argentina*. Palermo: Novecento, 1987.
- CARBONE, Rocco y Ana OJEDA (eds.). *Roberto Mariani. Obra completa 1920-1930*. Buenos Aires: El 8vo. Loco ediciones, 2008.
- CECCHINI, Carlo. *Avanguardia mito e ideologia: Massimo Bontempelli tra futurismo e fascismo*. Roma: Il ventaglio, 1986.
- CHIROM, Daniel. "Un poemario legendario" en *El Jabalí. Revista Ilustrada de Poesía*, núm. 13, 2001, año VIII, p. 5.
- CIGLIANA, Simona. *Massimo Bontempelli*. Roma: Ponte Sisto, 2005.
- "Ciò che mi disse Massimo Bontempelli", *Il Giornale d'Italia*, Numero Straordinario, 20 septiembre 1933, pp. 3-4.
- "Colloquio con Pirandello fascista", *Il Tevere*, 23 diciembre 1927, página ilegible.
- "Con viento fresco se irá mañana en avión el Señor Bontempelli", *Crítica*, 20 septiembre 1933, página ilegible.
- D'AMBRA, Lucio. "Cartas de Italia. Luigi Pirandello y Massimo Bontempelli en América del Sur", *La Nación*, 17 septiembre 1933, pp. 9-12.
- "Da Mendoza", *Il Giornale d'Italia*, 18 septiembre 1936, p. 3.
- "Da Montevideo a Buenos Aires con F.T. Marinetti. L'arrivo del re d'Italia", *Il Giornale d'Italia*, 8 junio 1926, p. 1.
- DALMARONI, Miguel. *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006.
- DARÍO, Rubén. "Marinetti y el Futurismo" en Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE, 2002.
- DE MIRO D'AJETA, Barbara. *Il seme, il germoglio e il fiore: Pirandello fra biografia, narrativa e teatro*. Roma: Aracne, 2008.
- DISCÉPOLO, Armando. *Obras escogidas*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1969.
- DISCÉPOLO, Enrique. *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*. Argentina: Ediciones del pensamiento nacional, 1986.
- "Due illustri ospiti", *Il Mattino d'Italia*, 5 octubre 1936, página ilegible.

- “El escritor funcionario y la cruz roja del pensamiento”, *Crítica*, 5 septiembre 1936, página ilegible.
- “El Congreso del P.E.N. Club. Oratoria, túnicas y champagne”, *La Fronda*, 6 septiembre 1936, página ilegible.
- “El congreso resultó antifascista y antiguerrero”, *Crítica*, 8 septiembre 1936, página ilegible.
- “El disgusto de Ungaretti”, *Crítica*, 9 septiembre 1936, página ilegible.
- “El Pen Club de Buenos Aires vive ajeno a la realidad del mundo”, *Crítica*, 8 septiembre 1936, página ilegible.
- “El escritor Felipe Marinetti dio una conferencia en el teatro Politeama Argentino”, *La Prensa*, 10 septiembre 1936, página ilegible.
- “En ambiente a ratos muy caldeado desarrollaronse las sesiones del congreso internacional de los P.e.n clubs”, *La Nación*, 9 septiembre 1936, página ilegible.
- “F. T. Marinetti”, *La Patria degli Italiani*, 9 junio 1926, p. 3.
- FABBRI, Fabiano. *I due novecento: gli anni venti fra arte e letteratura: Bontempelli versus Safratti*. San Cesaro di Lecce: Manni, 2008.
- Fantacci, Giulio. “A colloquio con Pirandello”, *La Patria degli Italiani*, 14 junio 1927, página ilegible.
- “Frente a Pirandello”, *Crítica*, 23 junio 1927, p. 6.
- GALASSO, Norberto. *Discépolo y su época*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1995.
- GALASSO, Norberto y Jorge DIMOV. *Fratelanza. Enrique Santos Discépolo. El reverso de una biografía*. Buenos Aires: Colihue, 2004.
- GÁLVEZ, Manuel. “Juan Palazzo” en *Nosotros*, Septiembre 1921, núm. 148.
- GARCÍA, Germán. *Roberto J. Payró. Testimonio de una vida y realidad de una literatura*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1961.
- GIUDICE, Gaspare. *Luigi Pirandello*. Torino: UTET, 1963.
- “Giuseppe Ungaretti agli «Amici del'Arte»”, *Il Mattino d'Italia*, 20 septiembre 1936, página ilegible.
- “Giuseppe Ungaretti y Mario Puccini”, *La Nación*, 3 septiembre 1936, página ilegible.

“Gli scrittori argentini in onore di Pirandello e Bontempelli”, *Il Giornale d'Italia*, 19 settembre 1933, página ilegible.

GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. *Genio y figura de Roberto Payró*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1965.

GUALTIERI, Fernando. *Ushuaia. Anatema*. Buenos Aires: Ferrari, 1918.

Clarinadas. Buenos Aires: Ferrari, 1919.

Versos de amor y de combate. Buenos Aires: La Palestra, 1929.

“Gustavo Riccio”, *Claridad*, año I, número 7, enero 1927.

“Ha llegado anoche el fundador...”, *La Nación*, 1926, p. 7, página ilegible.

HÄRMÄNMAA, Marja. *Un patriota che sfidò a decadenza. F. T. Marinetti e l'idea dell'uomo nuovo fascista, 1929-1944*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2000.

“Hoy hablará Marinetti”, *La Fronda*, 11 junio 1926, página ilegible.

“«Io non sono fascista». Nos dice Marinetti”, *Crítica*, 8 junio 1926, p. 5.

“Il fascista Marinetti posto in fuga al Brasile”, *L'Italia del Popolo*, 10 junio 1926, p. 1.

“Il futurista dinamico”, *Il Giornale d'Italia*, 20 septiembre 1936, página ilegible.

“Il mio incontro con Buenos Aires. Parla (o meglio scrive) Mario Puccini”, *Il Mattino d'Italia*, 1 septiembre 1936.

“Il trionfo di Pirandello”, *La Patria degli Italiani*, 21 junio 1927, página ilegible.

“Il rito della sputacchiera al Pen Club”, *Il Mattino d'Italia*, 10 septiembre 1936, página ilegible.

“Impresiones de una radio escucha”, *La Vanguardia*, 13 septiembre 1936, p. 4.

INTAGLIETTA, Mario. “Il colpo fallito”, *Il Mattino d'Italia*, 10 septiembre 1936.

“José Portogalo, el poeta de la luz. Testimonios de César Tiempo, Ulises Petit de Murat y Raúl González Tuñón”, *La Opinión Cultural*, 2 de julio 1972.

“L'accademico Bontempelli. Apologie delittuose”, *L'Italia del Popolo*, 13 septiembre 1933, p. 4.

“L'arrivo della compagnia di Pirandello”, *Il Giornale d'Italia*, 12 junio 1927, p.2.

“L’entusiastica manifestazione d’affetto della gente di teatro Pirandello. La cena d’addio al Novelty”, *Il Mattino d’Italia*, 26 septiembre 1933, página ilegible.

“L’ultimo entusiastico saluto a Marinetti”, *Il Mattino d’Italia*, 20 septiembre 1926, p. 11.

“L’ultimo saluto brasiliano a Marinetti”, *L’Italia del Popolo*, 3 junio 1926, p. 1.

“La A.I.A.P.E. invita a los intelectuales a definirse frente al caso de Portugal”, *Crítica*, 1 julio 1936, página ilegible.

“La conferencia de Mario Puccini”, *Il Mattino d’Italia*, 2 octubre 1936, página ilegible.

“La frívola inanidad del sospechoso Pen Club”, *Crisol*, 9 septiembre 1936, p.1.

“La libertà italiana dell’igenista Marinetti”, *L’Italia del Popolo*, 11 septiembre 1936.

“La prima conferenza di Bontempelli”, *Il Giornale d’Italia*, 7 septiembre 1933, página ilegible.

“La realtà del sogno”, *L’Italia del Popolo*, 20 septiembre 1933, p. 2.

“La seconda conferenza di Massimo Bontempelli”, *Il Giornale d’Italia*, 12 septiembre 1933, página ilegible.

“La silueta de Pirandello”, en *Crítica*, 13 junio 1927, p. 5.

LARRA, Raúl. *Payró. El hombre. La obra*. Buenos Aires: Claridad, 1938.

“Las dos tendencias políticas del congreso”, *La Nación*, 9 septiembre 1936, página 10.

“Le arti nella nostra epoca attraverso il pensiero di Massimo Bontempelli. Breve colloquio con l’ospite illustre”, *Il Giornale d’Italia*, 5 septiembre 1933, página ilegible.

“Le LL. EE. Bontempelli e Pirandello al fascio”, *Il Mattino d’Italia*, 17 septiembre 1933, página ilegible.

LEMMI, D. “Pirandello e lo specchio”, *L’Italia del Popolo*, 28 julio 1927, página ilegible.

LEONARD DE AMAYA, María Carmen. *Roberto Payró y su tiempo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1974.

LISTA, Giovanni. *F. T. Marinetti: l’anarchiste du futurisme: biographie*. Paris: Séguier, 1995.

“Los apuros de Marinetti”, *La Protesta*, 11 junio 1926, página ilegible.

“Los escritores teatrales agasajaron ayer a Don Luigi Pirandello”, *Crítica*, 17 septiembre 1933, página ilegible.

“Luigi Pirandello”, *La Patria degli italiani*, 13 junio 1927, página ilegible.

“Luigi Pirandello y Massimo Bontempelli desembarcaron ayer”, *La Prensa*, 3 septiembre 1933, página ilegible.

MARIANI, Roberto. *La cruz nuestra de cada día*. Buenos Aires: Editorial Ariadna, 1955.

Cuentos de la oficina. Buenos Aires: Deucalion, 1965.

El amor agresivo. Buenos Aires: Paidós, 1968.

MARIANI, Umberto. *La creazione del vero: il maggior teatro di Pirandello*. Fiesole: Cadmo, 2001.

MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifeste du futurisme”, *Le Figaro*, 20 febrero 1909.

Teoria e invenzione futurista. Verona: Arnaldo Mondadori, 1968.

Una sensibilità italiana nata in Egitto. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1969.

Futurismo: manifestos y textos. Buenos Aires: Quadrata, 2007.

Necesidad y belleza de la violencia. Sevilla: Doble J, D.L. 2009

Manifesto tecnico della letteratura futurista. Venezia: Damocle, 2015.

“Marinetti”, *La Patria degli Italiani*, 9 junio 1926, página ilegible.

“Marinettiane”, *L'Italia del Popolo*, 13 junio 1926, p. 3.

“Marinetti al Circolo Italiano,” *La Patria degli Italiani*, 19 junio 1926, p. 5.

“Marinetti riafferma la sua genialità e il suo sapere in due poderose conferenze al Politeama”, *Il Mattino d'Italia*, 11 septiembre 1936, p. 5.

“Mario Mariani sbaraglia un'imboscata e manda all'ospedale tre fascisti di San Paolo”, *L'Italia del Popolo*, 18 octubre 1933, p. 13.

“Mario Puccini disertó sobre las bellezas de Italia”, *La Nación*, 3 septiembre 1936, página ilegible.

“Mario Puccini e l'epopea italiana”, *Il Giornale d'Italia*, 9 septiembre 1936, página ilegible.

“Mario Puccini habla para La Fronda”, *La Fronda*, 14 septiembre 1936, página ilegible.

“Mario Puccini parlerà sul geniale artista”, *Il Giornale d'Italia*, 4 octubre 1936, página ilegible.

“Mario Puccini per la Dante al Circolo Italiano”, *Il Giornale d'Italia*, 8 septiembre 1936, página ilegible.

“Mario Puccini rievoca liricamente gli ultimi venti anni di Epopea italiana”, *Il Mattino d'Italia*, 8 septiembre 1936, página ilegible.

MARTELLI, Sebastiano. “America, emigrazione e «follia» nell’opera di Pirandello” en Mignone Mario (ed.), *Pirandello in America*. Bulzoni: Roma, 1988.

“Massimo Bontempelli commemora Ludovico Ariosto”, *Il Mattino d'Italia*, 10 octubre 1933, p. 7.

“Mi libro refleja, dice Portogalo, un sector de vida que hay interés en ocultar”, *Crítica*, 26 junio 1936.

MICALI, Simona. *Miti e riti del moderno: Marinetti, Bontempelli, Pirandello*. Firenze: Le Monnier, 2002.

MONNER SANS, José María. *Pirandello y su teatro*. Buenos Aires: Losada, 1959.

ORDAZ, Luis. “Armando Discépolo o el ‘grotesco criollo’” en *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

“Frustraciones y fracasos del periodo inmigratorio en los grotescos criollos de Armando Discépolo” en *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, 3, núm. 5, pp. 43-51.

OTEIZA, Alberto. *Payró y la Argentina*. Argentina: Editores Olimpo, 1958.

PACHECO, Carlos Mauricio. *Los disfrazados y otros sainetes*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1966.

PALACIO, Ernesto. “Ungaretti”, *Sur*, agosto 1936, p. 56

PALAZZO, Juan. “Notas de arte. Exposición póstuma. Santiago R. Palazzo”, *La Vanguardia*, 30 de agosto de 1918.

“La casa por dentro” en *Los Pensadores. Revista de Selección Universal*, Buenos Aires, 1923, año II, núm. 65.

PAYRÓ, Roberto J. *Los italianos en Argentina*. Buenos Aires: Imprenta de la Nación, 1895.

Marco Severi. Buenos Aires: Casa Editora M. Rodríguez Giles, 1907.

- Violines y toneles*. Buenos Aires: Rodríguez Giles, 1908.
- Evocaciones de un porteño viejo*. Argentina: Quetzal 1952.
- Teatro Completo*. Con estudio preliminar de Roberto Giusti. Buenos Aires: Hachette, 1956.
- Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1976.
- Obras*. Selección, prólogo, notas y cronología de Beatriz Sarlo. Caracas: Ayacucho, 1984.
- El casamiento de Laucha. Chamijo. El falso inca*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1985.
- Corresponsal de guerra. Cartas, diarios, relatos (1907-1922)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2009.
- PAZ, Marta Lena. *Bibliografía crítica de Carlos Mauricio Pacheco. Aporte para un estudio*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1963.
- PELAYO, Félix. *Roberto J. Payró*. Buenos Aires: A-Z Editora, 1986.
- PELLETTIERI, Osvaldo. *Obra dramática de Osvaldo Discépolo. Volumen I*. Buenos Aires: Eudeba, 1987.
- Obra dramática de Armando Discépolo. Volumen II*. Buenos Aires: Eudeba/Galerna, 1989.
- Pellettieri. Obra dramática de Osvaldo Discépolo. Volumen III*. Buenos Aires: Galerna, 1996.
- PELLETTIERI, Osvaldo (ed.) *Pirandello y el teatro argentino: 1920-1990*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- “Pen Club”, *La Nuova Patria degli Italiani*, 13 septiembre 1936, página ilegible.
- PIRANDELLO, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore*. Firenze: R. Bemporad & figlio, 1923.
- Quando si è qualcuno*. Milano: Mursia, 1974.
- Maschere nude*. Milano: Mondadori, 1986.
- L'umorismo*. Milano: Mondadori, 1991.
- “Pirandello”, *L'Italia del Popolo*, 14 junio 1927, página ilegible.

“Pirandello”, *La Fronda*, 14 junio 1927, página ilegible.

“Pirandello cav. Luigi, commerciante”, *L'Italia del Popolo*, 15 junio 1927, página ilegible.

“Pirandello e Bontempelli”, *Il Giornale d'Italia*, 3 septiembre 1933, página ilegible.

“Pi..randello é un uomo politico che ha insultato il gran martire della libertà”
L'Italia del Popolo, 17 junio 1927, página ilegible.

“Pirandello es desde ayer nuestro huésped”, *La Prensa*, 14 junio 1927, página ilegible.

“Pirandello explica su obra y cuenta sus primeros estrenos”, *La Nación*, 14 junio 1927, p. 10.

“Pirandello fue agasajado ayer en el teatro de la Comedia”, *La Prensa*, 7 septiembre 1933, página ilegible.

“Pirandello habló hoy a Crítica de su teatro y de su vida”, *Crítica*, 13 junio 1927, p. 5.

PORTOGALO, José. *Tregua. Poemas*. Buenos Aires: Claridad, [s.f.].

“Autobiografía”, *Impulso*, año I, núm. 1, 19 diciembre 1935.

Centinela de sangre: Federico García Lorca. [S. l.]: [s. n.], 1937.

Poemas (1933-1955). Buenos Aires: D'Accurzio, 1961.

Buenos Aires: tango y literatura. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972.

Tumulto. Rosario: Serapis, 2012.

“Portogalo”, *Crisol*, 5 de mayo 1942, página ilegible.

“Preludio a Marinetti”, *La Patria degli Italiani*, 20 mayo 1926, página ilegible.

PROVIDENTI, Elio. *Pirandello impolitico: dal radicalismo al fascismo*. Roma: Salerno, 2000.

PUCCINI, Mario. *De d'Annunzio a Pirandello: figuras corrientes de la literatura italiana de hoy*. Valencia: Sempere, cop. 1927.

Il misticismo nella poesia: Ungaretti uomo di pena. Roma: Bilychnis, 1927.

L'Argentina e gli argentini. Milano: Garzanti Editore, 1939.

- “Lírica y épica en la atmosfera argentina” en *La vida y la cultura en Argentina*. Buenos Aires: 1939.
- PUPPO, Ivan. *Interviste a Pirandello: parole da dire, uomo, agli altri uomini*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2002.
- RICCIO, Gustavo. “Carta enviada a Luis Emilio Soto”, 21 noviembre 1924, Trapalanda Biblioteca Digital.
- Antología de versos para niños*. Buenos Aires: Claridad, 1924.
- Poeta en la ciudad*. Buenos Aires: La Campana de Palo, 1926.
- Gringo Purajhei: gorrión: vaso de agua*. [S.l.]: [s.n.], 1928.
- “S. E. Marinetti ha visitato ieri la sede dell’A.P.I.”, *Il Mattino d’Italia*, 24 agosto 1936, p. 5.
- SALARIS, Claudia. *Marinetti: arte e vita futurista*. Roma: Editori Riuniti, 1997.
- SALARIS, Claudia y Mario CARLI. *F. T. Marinetti. Lettere futuriste tra arte e politica*. Roma: Officina Edizioni, 1989.
- SALAS SUBIRAT, José. *Marinetti. Un ensayo para los fósiles del futurismo*. Buenos Aires: Editorial TOR, [s.f.].
- “Salutiamo Bontempelli”, *Il Giornale d’Italia*, 10 octubre 1933, p. 2.
- “Saluto a Marinetti”, *Il Mattino d’Italia*, 24 agosto 1936, p. 5
- “Se avergonzó de su discurso el fascista Marinetti”, *Crítica*, 9 septiembre 1936, página ilegible.
- SERFATY, Carlos. “Una aberración pretoriana. La Odisea de Tumulto”, *Claridad*, agosto 1936, año XV, núm. 304.
- SORRENTINO, Lamberti. “Pirandello”, *Martín Fierro*, 10 julio 1927, año IV, núm. 42.
- “Sua Eccellenza Marinetti”, *Il Mattino d’Italia*, 5 septiembre 1936, p. 5.
- SAÍTTA, Sylvia. “Entre la política y el arte: Marinetti en Buenos Aires” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, mayo-junio 1995, pp. 161-69.
- “Filippo Marinetti en la Argentina” en Paula Bruno (coord.), *Visitas culturales en la Argentina, 1898-1936*. Buenos Aires, Biblos, 2014.
- TALICE, Roberto. *Armando Discépolo*. Buenos Aires: A-Z Editora, 1986.
- “Un escándalo en el Pen Club. El match entre las delegaciones francesas e italianas”, *La Fronda*, 9 junio 1936, página ilegible.

“Una conferenza di Mario Puccini a Rosario”, *Il Mattino d’Italia*, 20 settembre 1936, página ilegible.

“Ungaretti emite algunos conceptos para La Fronda”, *La Fronda*, 16 septiembre, 1936, página ilegible.

UNGARETTI, Giuseppe. *Vita d’un uomo*. Poesie III. Milano: Mondadori, 1959.

Sentimento del tempo. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 1998.

Lettere dal fronte a Mario Puccini. Milano: Archinto, 2015.

“Uno spettacolo pietoso”, *L’Italia del Popolo*, 9 settembre 1936, página ilegible.

VENÉ, Gian Franco. *Pirandello fascista*. Venezia: Marsilio Editore, 1981.

ZAS, Lubrano. *Gustavo Riccio. Un poeta de Boedo*. Buenos Aires: Leyendo, 1969.

B) BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABAD DE SANTILLÁN, Diego. *El movimiento anarquista en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 1930.

AGUILAR, Gonzalo y Marino SISKIND. "Viajeros culturales en la argentina (1928-1942)" en Jitrik, Noé y Gramuglio, María Teresa (eds.). *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

"Ancora vengono", *Lo Squillo. Periodico popolare*, 1878, núm. 2, página ilegible.

AÍNSA, Fernando. "Entre Babel y la Tierra Prometida. Narrativa e inmigración en la Argentina" en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 1, 2000.

Del topos al logos: propuestas de geopoética. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2006.

AISEMBERG, Alicia y María de los Ángeles SANZ. "La antinomia inmigrante/criollo en el teatro de tesis social" en Pellettieri, Osvaldo (ed). *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna; Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, 1999.

ALBERDI, Juan Bautista. *Bases y punto de partida para la reorganización de la República Argentina*. Buenos Aires, Biblioteca de Cultura Argentina, 1915.
Peregrinación de Luz del Día. Buenos Aires: Cedral, 1983.

ALCALÁ, May Lorenzo. *Vanguardia argentina y modernismo brasileño*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994.

Piero Illari: un futurista tra due mondi. Parma: Uninova, 2008.

La esquiva huella del futurismo en el Río de la Plata: a cien años del primer manifiesto de Marinetti. Buenos Aires: Rizzo Patricia Editora, 2009.

ALDAMA ORDÓÑEZ, Celia (de). "Entre burlas y veras: lo sobrenatural como máscara del cocoliche argentino" en *Sobrenatural, fantástico y Metarreal. La perspectiva de América Latina*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2014.

"Cruce de Centenarios: la utopía anarquista de Pierre Quiroule" en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 7, núm. 1, 2015, pp. 31-43.

ALFIERI, Teresa. "La identidad nacional en el banquillo" en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2006.

- ALIANO, David. *Mussolini's national project in Argentina*. Madison: Fairleigh Dickinson University, 2012.
- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo. "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos" en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Argentina: Ariel, 1997.
- AMORES BLANCO DE PAGELLA, Angela. *Nuevos temas en el teatro argentino: la influencia europea*. Buenos Aires: Huemul, 1965
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE, 1993.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. II. Época Contemporánea*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1961.
- ANSOLABEHERE, Pablo. "Las huellas del crimen" en *Fin(es) de siglo y modernismo*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001.
- Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- ANTELO, Raúl (2006). *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2006.
- ANZ, Thomas. *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- ARA, Guillermo. *La novela naturalista hispanoamericana*. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.
- "Leopoldo Lugones" en *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina: 1981.
- ARGERICH, Antonio. *Artículos y discursos*. Buenos Aires: Coni Hermanos, 1906.
- ¿Inocente o culpable?* Buenos Aires: Editor J.C. Rovira, 1933.
- ARMUS, Diego. *Manual del emigrante italiano*. Buenos Ares: Centro Editor de América Latina, 1983.
- ARLT, Roberto. "El conventillo de nuestra literatura", *El Mundo*, 21 diciembre 1928.
- Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Losada, 1958.
- Cronicón de sí mismo. El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Edicom, 1969.
- Obra completa*. Tomo I. Buenos Aires: Biblioteca del Sur, 1991.

“El fusilamiento de Severino de Giovanni” en Pigna, Felipe (ed.), *Los Mitos de la Historia Argentina 3*. Buenos Aires: Planeta, 2006.

ARRIETA, Rafael. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser, 1958.

BACHELARD, Gastón. *Poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2004.

BAJTÍN, Mijaíl. *El método formal en los estudios literarios: introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza, D.L. 1994.

El marxismo y la filosofía del lenguaje: (los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje). Buenos Aires: Ediciones Godot, 2009.

BARLETTA, Leónidas. *Los destinos humildes*. [S.l.]: [s.n.], [s.f.].

Los pobres: cuentos ilustrados. Buenos Aires: Claridad, 1925.

BAQUERO LAZCANO, Carlos. “Cornelio Moyano Gacitúa. Su pensamiento en materia de derecho penal. Los graves presagios formulados en 1905 respecto de la influencia de la inmigración en la delincuencia argentina”, en *Cuadernos de Historia*, Córdoba, Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales, vol. 17, 2007.

BARRENECHEA, Ana María y Beatriz R. LAVANDERA. *Domingo Faustino Sarmiento*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

BARRERA, Trinidad. “Fernández Moreno y la ciudad de Buenos Aires” en Navascués, Javier (ed.), *La ciudad imaginaria*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana, 2007, pp. 69-88.

BASTERRA, Félix. *El crepúsculo de los gauchos. Estado actual de la República Argentina*. París: Montevideo: Les Temps Nouveaux: Librería de la Universidad, 1903.

BAYER, Osvaldo. *Severino Di Giovanni. El idealista de la violencia*. Buenos Aires: Galerna, 1970.

BAILY, Samuel. “Las asociaciones de ayuda mutua y el desarrollo de las comunidades italiana en Buenos Aires, 1858-1918” en *Desarrollo Económico*, vol. 21, núm. 84, 1982, pp. 485-514.

BELARDELLI, Giovanni. *Il Ventennio degli intellettuali. Cultura, politica e ideologia nell'Italia fascista*. Roma: Laterza, 2005.

BERTAGNA, Federica. *La inmigración fascista en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

L'Italia del Popolo. Un giornale italiano d'Argentina tra guerra e dopoguerra. Viterbo: Sette città, 2008.

La stampa italiana in Argentina. Roma: Donzelli, 2009.

BERTONHA, Joao Fabio. "Fascismo, antifascismo y las comunidades italianas en Brasil, Argentina y Uruguay: una perspectiva comparada" en *Estudios migratorios latinoamericanos*, núm 42, 1999, pp. 111-133.

BERTONI, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

BETTINOTTI, José. *De mi cosecha*. Buenos Aires: Andrés Pérez Cuberes, [s.f.].

BEVILACQUA, Piero, Andreina de CLEMENTI y Emilio FRANZINA (eds.). *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi. Partenze*. Roma: Donizelli, 2002.

BEZZA, Bruno (ed). *Gli italiani fuori d'Italia. Gli emigrati italiani nei movimenti operai dei paesi d'adozione (1880-1940)*. Milano: Franco Angeli Editore, 1983.

BIANCHI, Ornella. "Fascismo ed emigrazione" en Blengino, Vanni, Franzina, Emilio y Adolfo Pepe (eds.), *La riscoperta delle Americhe. Lavoratori e sindacato nell'emigrazione italiana in America Latina (1870-1970)*. Milano: Nicola Teti Editore, 1994.

BINNS, Niall. *Argentina y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur Editorial, 2012.

BISSO, Andrés. *El antifascismo argentino*. Buenos Aires: CeDInCI: Buenos Libros, 2007.

BLACK WELDER, Julia y Lyman L. JOHNSON. "Changing criminal patterns in Buenos Aires, 1890 to 1914" en *Journal of Latin American Studies*, vol. 14, núm. 2, 1982, pp. 359-379.

BLANCO DE GARCÍA, Trinidad. *Repertorio Bibliográfico de las Relaciones entre las Literaturas Argentina e Italiana*. Córdoba (Argentina): Ediciones del Copista, 2008

BLENGINO, Vanni. "Immigrazione italiana, letteratura e identità nazionale argentina" en *Nova Americana*, 3, 1980, pp. 331-355.

"Storia negata: nazione programmata" en *Letterature d'America*, V, 21, 1984, pp. 47-75.

"L'emigrazione italiana e il laboratorio multi-etnico delle Americhe" en *Relazioni Internazionali*, LIX, ottobre 1995, pp. 47-54.

Más allá del océano. Un proyecto de identidad: los inmigrantes italianos en la Argentina. Buenos Aires: CEAL, 1990.

“L'Italia delle regioni nella cultura argentina. ‘Sopra eroi’ e ...umili immigrati” en Blengino, Vanni, Emilio Franzina y Adolfo Pepe (eds). *La riscoperta delle Americhe. Lavoratori e sindacato nell'emigrazione italiana in America Latina (1870-1970)*. Milano: Nicola Teti Editore, 1994.

“In nome del figlio” en *Letterature d'America*, XIX-XX, 77-78, 1999-2000, pp. 59-85.

“Specchi incrociati, immagini sovrapposte” en *Politica internazionale*, XXIX, 1/2, gennaio-aprile 1999, pp. 223-231.

La Babele nella Pampa. L'emigrante italiano nell'immaginario argentino. Reggio Emilia: Diabasis, 2005.

“Rileggere l'emigrazione nella era delle immigrazioni” en Sartor, Mario (ed.), *Studi Latinoamericani. Nazioni e identità prulime*. Udine: Forum, 2006.

“La marcha sobre Buenos Aires (‘Il Mattino d'Italia’)” en Scarzanella, Eugenia (ed.), *Fascistas en América del Sur*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Un'avventura di massa. Ceno anni di immaginario sugli immigranti italiani in Argentina. Roma: Loffredo Editore, 2011.

BLOMBERG, Pedro. *Barcos amarrados*. Buenos Aires: Bambalinas, 1925.

BOBES NAVES, Maria del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, D.L. 1987.

BONET, Carmelo. *El gringo en la literatura rioplatense*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1948.

BORGES, Jorge Luis. “De la Dirección de Proa”, *Nosotros*, 191, abril 1925, 546-547.

Evaristo Carriego. Buenos Aires: Emecé Editores, 1955.

Fervor de Buenos Aires. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

El idioma de los argentinos. Buenos Aires: La Prensa, 2007.

La literatura gauchesca. Buenos Aires: La prensa, 2007.

BOSCH, Mariano. *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Ediciones Solar, 1969.

BOSOER, Sara. “Los textos escondidos de Nicolás Olivari, aportes para redefinir su obra” en *Orbis Tertius*, 2005, año X, núm. 11, pp. 85-95.

BOURDIEU, Pierre. *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios Ediciones, c. 1983.

Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama, 2002.

Intelectuales, política y poder. Madrid: Eudeba, 2012.

BOURDE, Guy. *Urbanisation et immigration en Amerique Latine: Buenos Aires (XIX XX siècles)*. Paris: Aubier, 1974.

BRAVO HERRERA, Fernanda Elisa, "Inmigración y nacionalismo en 'El diario de Gabriel' Quiroga de Manuel Gálvez" en *Quaderni di Thule XII. Rivista italiana di studi americanistici. Atti del XXXIV Convegno Internazionale di Americanistica*, Perugia, Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano", 2013, pp. 585-592.

"Narrar la memoria y los exilios. Viaje e inmigración en 'Mar de olvido' de Rubén Tizziani", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 43, 2014, pp. 101-113.

"Recuperación de la memoria en la escritura de Rubén Tizziani y de Roberto Raschella" en *Zibaldone. Estudios Italianos*, vol. III, núm. 5, enero 2015, pp. 221-228.

Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana a la Argentina. Buenos Aires: Teseo, 2015.

BREMER, Thomas y Eva GOLLUSCIO DE MONTOYA. "Nemesio Trejo y los primeros saineteros criollos rioplatenses: proyecto de teatro nacional y programa de gobierno radical", Giessen, 1985.

Breve historia del teatro argentino. Buenos Aires: Ed. Universitaria, 1963.

BRUNO, Paula (dir.). *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2014. Impreso.

Visitas culturales en la Argentina. 1898-1936. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2014.

BRUSA ZAPPELLINI, Gabriella. *Dal futurismo al realismo magico: arte e fascismo in Italia tra rivoluzione e restaurazione*. Milano: Arcipelago, 1994.

BUNGE, Octavio. *Nuestra América: ensayo de psicología*. Madrid: Espasa-Calpe, 1926.

CAFFARENA, Agustín R. *La escuela y el nacionalismo*. [S.l.]: [s.n.], [s.f.].

CAIMARI, Lila (comp.). *La ley de los profanos: delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

- CAMBACERES, Eugenio. *En la sangre*. Madrid: Editora Nacional, 1984.
- Pot-pourri. Música sentimental*. Madrid: Hyspamérica Ediciones, 1984.
- Sin rumbo*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1993.
- CAMPIONE, Daniele y Miguel MAZZEO. *Estado y administración pública en la Argentina. Análisis de su desarrollo en el periodo 1880-1916*. Texas: Editorial FYSyP, 1999.
- CAMPRA, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1987.
- Cancionero Revolucionario*. Buenos Aires: Lux, [s.f.].
- CANDIANO, Leonardo y Lucas PERALTA. *Boedo: orígenes de una literatura militante: historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*. Buenos Aires: CCC, 2007.
- CANÉ, Miguel. *Expulsión de los extranjeros*. Buenos Aires: Imprenta Sarrailh, 1899.
- Juvenilia*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, cop. 1942.
- CANNISTRARO, Philip V. *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*. Roma-Bari: Laterza, 1975.
- CANO REYES, Jesús. "Crónicas desde la otra orilla: escritores hispanoamericanos corresponsables de la guerra civil española". Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- CANTÓN, Darío, José L. MORENO y Alberto CIRIA, *Argentina, La democracia constitucional y su crisis*. Buenos Aires: Paidós, 1972.
- CAPPELLETTI, Ángel. *El anarquismo en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.
- CAPPELLI, Vittorio, Giuseppe MASI y Sergi PANTALEONE. "Calabria Migrante. Un secolo di Partenze verso altri mondi e nuovi destini" en suplemento de *Rivista Calabrese di Storia del '900*, 1, 2013.
- CARAFFA, Brandán. "Contribución al estudio del romanticismo" en *Proa*, núm. 8, marzo 1925.
- CARBONE, Rocco. *Imperio de las obsesiones. Los siete locos de Roberto Arlt: un grotecto*. Bernal (Argentina): Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- CARELLA, Tulio. *El sainete criollo (Antología)*. Buenos Aires: Hachette, 1957.

- CARRIEGO, Evaristo. *Poesías completas: Misas herejes, La canción del barrio*. Buenos Aires: Editorial Renacimiento, 1950.
- CASTAGNINO, Raúl. *El circo criollo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1969.
- CASTELNUOVO, Elías. *Vidas proletarias: escenas de la lucha obrera*. Buenos Aires: Victoria, 1934.
- Memorias*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas: Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Estado de Cultura, imp. 1974
- Tinieblas*. Buenos Aires: Librería Histórica, 2003.
- CASTRO, Martín. *Chispazos de fogón*. Buenos Aires: [s.n.], [s.f.].
- CATTARULLA, Camilla. "Intellettuali viaggiatori e immigranti a scuola d'italianità" en *Letterature d'America*, 77-78, 2000, pp. 33-58.
- Di proprio pugno. Autobiografie di emigranti italiani in Argentina e in Brasile*. Reggio Emilia: Diabasis, 2003.
- "«Cosa direste a Mussolini se aveste occasione di parlargli?»: un'inchiesta de 'Il Mattino d'Italia'" en Scazanella, Eugenia (ed.), *Fascistas en América del Sur*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- "Orgoglio italiano: la propaganda fascista in Argentina attraverso il Risorgimento", en *Studi latinoamericani*, 3, 2007, pp.301-316.
- "Anarchici italiani in Argentina: Severino Di Giovanni, l'uomo in camicia di seta" en *Deportate, esuli, profughi. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, 11, 2009, pp. 81-93.
- "Migrazioni al Río de la Plata e critica letteraria in Italia" en *Altre Modernità*, 2, 2009, pp. 100-122.
- "Dalla pampa vacía alla metropoli multietnica: rappresentazioni ed elaborazioni" en Perassi, Emilia y Laura Scarabelli (eds.), *Itinerari di cultura ispanoamericana. Ritorno alle origini e ritorno delle origini*, De Agostini-UTET, 2011, pp. 209-227.
- "L'Italia in Argentina: un'avventura identitaria tra integrazioni e conflitti", en *Mondi Migranti. Rivista di studi e ricerche sulle migrazioni internazionali*, 1, 2013, pp. 235-250.
- CATTARULLA, Camilla e Ilaria MAGNANI. *L'azzardo e la pazienza. Donne emigrate nella narrativa argentina*. Troina: Città aperta, 2004.
- CATTARUZZA, Alejandra. *Historia argentina (1916-1955)*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.

- CIBOTTI, Ema “¿Una colonia italiana en Buenos Aires?” en *Buenos Aires Italiana*. Buenos Aires: Comisión para la preservación del patrimonio cultural de la ciudad autónoma de Buenos Aires, 2009.
- CIBOTTI, Ema e Hilda SÁBATO. “Hacer política en Buenos Aires: los italianos en la escena pública porteña 1860-1880” en *Boletín del Instituto Nacional de Historia Argentina y Americana “Dr. Ravignani”*, núm. 2, 1990, pp. 7-44.
- CLEMENTI, Hebe. *El miedo a la inmigración*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1984.
- “El miedo a la inmigración” en *Primeras Jornadas Nacionales de Estudios sobre Inmigración Argentina*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Estudios sobre la Inmigración en América, Secretaría de Cultura, Ministerio de Cultura y Educación, 1985.
- COLOMBI, Beatriz. “Alfonso Reyes y las «Notas sobre la inteligencia americana»” en *Cuadernos del CILHA*, vol. 12, núm. 14, 2011, pp. 109-123.
- Contra. La revista de los francotiradores*. Presentación de Sylvia Saítta. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005.
- CORNEJO-POLAR, Antonio. “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno” en *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, núms. 176-177, julio-diciembre 1996, pp. 837-844.
- CROLLA, Adriana Cristina. “Momentos y significaciones de las migraciones ítalo-rioplatenses” en Crolla, Adriana Cristina (dir.), *Las migraciones ítalo-rioplatenses. Memoria cultural, literatura y territorialidades*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2013.
- CRUSAO, Juan. *Carta gaucha*. Buenos Aires: Editorial La Protesta, 1922.
- CYMERMAN, Claude. *La obra política y literaria de Eugenio Cambaceres: 1843-1889: del progresismo al conservadurismo*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- DARÍO, Rubén. “Canto a la Argentina” en *Poesía compilada de la obra Rubén Darío, Poesía*. Buenos Aires: Edición limitada del BCN, 2007.
- Azul. Prosas profanas. Cantos de vida y esperanza*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2008.
- DE AMICIS, Edmondo. *En el océano: viaje a la Argentina*. Madrid: Agustín Jubera, 1889.
- In America*. Roma: Voghera, 1897.
- Cuore*. Milano: Newton Compton, 1994.
- DE VEYGA, Francisco. *Degeneración y degenerados. Miseria, vicio y delito*. Buenos Aires: El Ateneo, 1938.

- DEGIOVANNI, Fernando. *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- DELANEY, Jean. "Imagining El Ser Argentino: Cultural Nationalism and Romantic Concepts of Nationhood in Early Twentieth- Century Argentina" en *Journal of Latin American Studies*, vol. 34, núm. 3, 2002, pp. 625-658.
- DELGADO, Fito Cándido. *Versos del emigrante*. Buenos Aires: [s.n], 1926.
- DELGADO, Leandro. "Criollismo y anarquismo: de la deconstrucción del gaucho al descubrimiento del arrabal" en *Culturales*, año 8, vol. 16, 2012, pp. 159- 196.
- DEVOTO, Fernando. "In Argentina" en Bevilacqua, Piero, Andreina de Clementi y Emilio Franzina (eds.), *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi. Partenze*. Roma: Donizelli, 2002.
- Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna: una historia*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.
- Historia de la inmigración italiana en Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- Historia de los italianos en Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- El país del primer centenario. Cuando todo parecía posible*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010.
- DEVOTO, Fernando y ROSOLI, Gianfausto (compiladores). *La inmigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1985.
- DIARIO DE SESIONES. "Ley 7029. Defensa Social", Cámara de Diputados, Congreso de la Nación, República Argentina 27 de junio de 1910.
- DI TULLIO, Angela. *Políticas lingüísticas e inmigración: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
- "El cocoliche: un objeto de estudio escurridizo" en Magnani, Ilaria (ed.), *Il ricordo e l'immagine. Vecchia e nuova identità italiana in Argentina*. Napoli: Edizioni Spartaco, 2007.
- DICKMANN, Enrique. *La infiltración nazi-fascista en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Sociales Argentinas, 1936.
- DORÉ, Grazia. *Bibliografia per la storia dell'emigrazione italiana*. Roma: Ernerso Ragionieri, 1956.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *El matadero; La Cautiva*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Dogma socialista de la Asociación de Mayo*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2009.

EGGERS BRASS, Teresa. *Historia Argentina: una mirada crítica 1806 - 2006*. Ituzaingó: Maipue, 2007.

Historia argentina: una mirada crítica 1806-2006. Buenos Aires: Editorial Maipue, 2011.

FABRIS, Annateresa (1990), "A questão futurista no Brasil" en MORAES BELLUZZO, Ana María de (comp.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, Cuadernos de Cultura, San Pablo, Memorial.

FALCÓN, Ricardo. *Los orígenes del movimiento obrero (1857-1899)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, cop. 1984.

"Izquierdas, régimen político, cuestión étnica y cuestión social en Argentina (1890-1912)" en *Anuario Escuela de Historia*, Rosario, 1986-1987.

FALQUI, Enrico. *Il Futurismo. Il Novecentismo*. Torino: Radio Italiana, 1953.

Novecento letterario. Firenze: Vallecchi, 1959-61.

FEDERZONI, Luigi. *Parole fasciste al Sud-America*. Bologna: Zanichelli, 1938.

FERNÁNDEZ MORENO, César. *Ciudad 1915-1949*. Buenos Aires: Municipalidad, 1949.

FERRÁS, Graciela. "Extranjero, raza y simulación en el pensamiento de José Ingenieros" en *Coherencia*, vol. 3, núm. 4, enero-junio 2006, pp. 139-163.

FINCHELSTEIN, Federico. *Fascismo, liturgia e imaginario. El mito del general Uriburu y la Argentina nacionalista*. Buenos Aires: FCE, 2003.

La Argentina fascista: los orígenes ideológicos de la dictadura. Buenos Aires: E. Sudamericana, 2008.

Fascismo trasatlántico. Ideología, violencia y sacralidad en Argentina y en Italia (1919-1945). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

FRANZINA, Emilio. *L'immaginario dell'immigrante. Miti e raffigurazioni dell'esperienza italiana all'estero fra i due secoli*. Padova: PAGVS Edizioni, 1992.

"Le Americhe tra immaginario e realtà. Cultura operaia e immigrazione" en Blengino, Vanni, Emilio Franzina y Adolfo Pepe (eds). *La riscoperta delle Americhe. Lavoratori e sindacato nell'emigrazione italiana in America Latina (1870-1970)*. Milano: Nicola Teti Editore, 1994.

Stranieri d'Italia. Studi sull'emigrazione italiana dal Risorgimento al Fascismo. Vicenza: Odeon, 1994.

- Gli italiani al Nuovo Mondo: l'emigrazione italiana in America 1492-1942.* Milano: Mondadori, 1995.
- Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia (1850-1940).* Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.
- L'America gringa. Storie italiane d'immigrazione tra Argentina e Brasile.* Reggio Emilia: Edizioni Diabasis, 2008.
- FRANZINA, Emilio e Matteo SANFILIPPO (eds.). *Il fascismo e gli emigrati: la parabola dei fasci italiani all'estero (1920-1943).* Roma: Laterza, 2003.
- GACITÚA MOYANO, Cornelio. *Notas de filosofía penal. Sobre el anarquismo.* Córdoba: La Patria, 1894.
- La delincuencia argentina ante algunas cifras y teorías.* Córdoba: F. Domenici, 1905.
- GALLO, Blas Raúl. *Historia del sainete nacional.* Buenos Aires: Buenos Aires Leyendo, 1970.
- GALLO, Ezequiel. *La Pampa Gringa: la colonización agrícola en Santa Fe (1870-1895).* Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- GÁLVEZ, Manuel. *Historia del arrabal.* Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones, 1922.
- Este pueblo necesita...* Buenos Aires: Librería García Santos, 1934.
- El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina.* Taurus, Buenos Aires, 2002.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro.* Madrid: Editorial Síntesis, 2001.
- GARCÍA BASALO, Carlos J. *La Colonización penal de la Tierra de Fuego.* Buenos Aires: Marymar, 1988.
- GARCÍA SEBASTIANI, Marcela. *Fascismo y antifascismo, peronismo y antiperonismo: conflictos políticos e ideológicos en la Argentina (1930-1955).* Madrid: Iberoamericana, 2006.
- GARCÍA, Germán. *El inmigrante en la novela argentina.* Buenos Aires: Hachette, 1970.
- GELI, Patricio. "Los anarquistas en el gabinete antropométrico. Anarquismo y criminología en la sociedad argentina del 900" en *Entrepasados*, año II, núm. 2, 1992.

GENTILE, Emilio. "L'emigrazione italiana in Argentina nella politica di espansione del nacionalismo e del fascismo" en *Storia Contemporanea* XVI, 3, 1986, pp. 355-396.

"La política estera del partido fascista. Ideología e organización dei Fasci italiani all'estero (1920-1930)" en *Storia contemporanea* XXVI, 6, 1995, pp. 897-956.

Historia e interpretación. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

GERMANI, Gino. *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*. Buenos Aires: Paidós, 1979.

GHIRARDI, Olsen A. *La Generación del '37 en el Río de la Plata*. Córdoba: Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales de Córdoba, 2004.

GIARDINELLI, Óscar. "Elías Castelnuovo, la espada, la pluma y la palabra" en *Siete Días Ilustrados*, 1975.

GIORDANO, Carlo. *Los escritores de Boedo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

"Boedo y el tema social" en *Historia de la literatura argentina. Los proyectos de Vanguardia*. Tomo IV. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

GIRONDO, Oliverio. "Manifiesto", *Martín Fierro*, 15 mayo 1924, p. 1.

Veinte poemas para para ser leídos en el tranvía; calcomanías y otras poemas. Madrid: Visor, 1995.

GIUSTI, Roberto F. "El Congreso de los P.E.N. Clubs. Comentario a puertas cerradas" en *Nosotros*, Segunda Época, 6, 1936, pp. 48-64.

GLADYS, Onega. *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

GNUTZMANN, Rita. *La novela naturalista en Argentina (1880-1900)*. Ámsterdam: Rodopi, 1998.

Roberto Arlt. Innovación y compromiso. La obra narrativa y periodística. Murcia: Edicions de la Universitat de Lleida, 2004.

GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva. "Elementos para una teoría teatral libertaria" en *Latin American Theater Review*, 1987, núm. 21/1, pp. 85-93.

Anarkos. Literaturas libertarias de América del Sur 1900. Buenos Aires: Corregidor, 1990.

Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910). Ottawa: GIROL Books, 1996.

GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. *Prismas*. Buenos Aires: Samet, 1924.

GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique. *La rueda del molino mal pintado*. Buenos Aires: M. Gleizer editor, 1928

Camas por un peso. Buenos Aires: M. Gleizer editor, 1932.

Narrativa: 1920-1930. Estudio preliminar, Ana Ojeda y Rocco Carbone. Buenos Aires: El 8vo. Loco, 2006.

GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl. *La calle del agujero en la media*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

Poesía reunida. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.

GORELIK, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires (1887-1936)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

GORI, Pietro. *Sin patria: escenas sociales de la realidad*. Buenos Aires: Ediciones teatrales selectas, 1922.

GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere. Letteratura e vita nazionale*. Roma: Editori Runit Roma, 1971.

GRAMUGLIO, María Teresa. "Imaginaciones de un nacionalista: Manuel Gálvez y la decadencia de la Argentina" en Carlos Altamirano (ed.), *La Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires: Ariel, 2000.

GRANDMONTAGNE, Francisco. *Los inmigrantes prósperos*. Madrid: Editor M. Aguilar, 1933.

Origen del proceso argentino. Una gran potencia en esbozo. Madrid: Artes Gráficas Diana, 1928

GRILLO, María del Carmen. *La Revista La Campana de Palo. Arte, literatura, música y anarquismo en el campo de las revistas culturales del periodo de vanguardia argentino (1920-1930)*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 2008.

GRILLO, María Victoria. "L'antifascisme dans la presse italienne en Argentine: le cas du Journal L'Italia del Popolo (1922-1925)" en Devoto, Fernando y González Bernaldo (eds.), *Émigration politique. Une perspective comparative. Italiens et Espagnols en Argentine et en France (XIX-XX siècles)*. Paris: L'Harmattan, 2001.

GRILLO, Rosa María. "La scrittura del ritorno: «Los fuegos de San Telmo» di José Pedro Díaz" en *Latinoamérica*, 42-43, 1992, pp. 47-55.

- GUGLIELMINO, Salvatore. *Il sistema letterario. Novecento*. Milano: Principato, 1994.
- GUTIÉRREZ, Eduardo. *Carlo Lanza. Lanza el Gran Banquero*. Buenos Aires: N. Tommasi, [s.f].
Juan Moreira. Buenos Aires: Xanadú, 1973.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. *Proyecto y construcción de una nación. Argentina 1864-1880*. Caracas: Ayacucho, 1980.
- Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Alberdi, Sarmiento y Mitre: tres proyectos de futuro para la era constitucional*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2004
- La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2004.
- La república imposible: 1930-1945*. Buenos Aires: Ariel, 2004.
- HANGLÍN, Ricardo. *Breve historia incorrecta de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Lea, 2014.
- HARSS, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1971.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *La utopía de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- HERNÁNDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro*. Madrid: Castalia, 1994.
- HERRERA, Ricardo H. *Copia, imitación, manera. Cuaderno de traducciones*. Buenos Aires: Nuevo Hacer, 1988.
- HOBBSBAWM, Eric. *Rebeldes primitivos*. Barcelona: Ariel, 1974.
- L'Âge des extrêmes: Le court vingtième siècle 1914-1991*. Bruxelles: Édition Complexe, cop. 2003
- HUERTA CALVO, Javier (dir.). *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- IMBROGNO, Maria. "Prostitutes and anarchists in Italian literature in Argentina in the XX and XXI centuries" in *Rime*, núm. 6, junio 2011, pp. 241-263.
- INGENIEROS, José. *La locura en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1955.
- La simulación de la lucha por la vida*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1961.
- Inicial. Revista de la nueva generación (1923-1927)*. Estudio preliminar de Diego Fernando Rodríguez. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2004.
- JITRIK, Noé. *Leopoldo Lugones, mito nacional*. Buenos Aires: Palestra, 1960.

- “El modernismo” en *Historia de la Literatura Argentina. Tomo III. Las primeras décadas del siglo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina: 1981.
- El mundo del ochenta*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2006.
- KÁISER-LENOIR, Claudia. *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- KOHL, Alejandro. “Tuberculosis y enfermedad mental. La continuidad del aislamiento en la ciudad de Buenos Aires durante el siglo xx” en *Revista de Humanidades Médicas & Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología*, 2010.
- KORN, F (comp.). *Los italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Fondazione Agnelli, 1983.
- “La crociera italiana nell’America Latina”, *Cronache Italiane*, 28 febrero de 1923.
- LAFFORGUE, Jorge (selección). *Teatro rioplatense (1886- 1930): E. Gutiérrez... [et. al.]*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- “Panorama del teatro” en *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1987.
- LAFLEUR, René, Sergio PROVENZANO y F. Pedro ALONSO. *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- LE CORBUSIER. *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. Barcelona: Poseidón, 1978.
- LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.
- LEWKOWICZ, Lidia. *Generación poética del treinta*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas, 1974.
- LOJO, María Rosa. *El pensamiento de Juan Bautista Alberdi*. Buenos Aires: El Ateneo, 2009.
- LOMBROSO, Cesare. *Gli anarchici*. Torino: Fratelli Bocca, 1895.
- L'uomo delinquente*. Torino: Fratelli Bocca, 1897.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid: Iberoamericana Vervuert: Frankfurt am Main, 1999.
- “La escritura hecha añicos” en *Babelia. Suplemento cultural El País*, 29 abril, 2006.

- LÓPEZ, Vicente. *La gran aldea*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1960.
- LOPRETE, Carlo Alberto. *La literatura modernista en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1976.
- LUDMER, Josefina. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.
- LUGONES, Leopoldo. *La guerra gaucha*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1962.
- El payador. Antología de poesía y prosa*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Lunario sentimental*. Madrid: Cátedra, 1998.
- LUJÁN LEIVA, María. "El movimiento antifascista italiano in Argentina (1922-1945)" en AA.VV. *Gli italiani fuori d'Italia. Gli Emigranti italiani nei movimenti operai dei paesi d'adozione 1880-1940*. Milán: Franco Angeli Editore, 1983, pp. 553-582.
- MAGNANI, Ilaria. "Fare l'America: il mito di salvezza e il suo fallimento" en Ricciardi, Caterina y Sabrina Velluci (eds.), *Miti americani. Oggi*. Reggio Emilia: Edizioni Diabasis, 2005, pp. 59-70.
- "Lingua e identità. L'orientamento fascista nella collettività italiana in Argentina", en *Neos. Rivista di storia dell'emigrazione siciliana*, núm. 1, 2006, pp. 163-175.
- "Ripensare l'immigrazione. Conversazioni" en *Altre Modernità*, 2, 2009, pp. 247-296.
- MALBRAGAÑA, Heraclio. *Los mensajes: historia del desenvolvimiento de la nación Argentina redactada cronológicamente por sus gobernantes: 1810-1910*. [S.l.]: [s.n.], [1910].
- MALLEA, Eduardo. *El sayal y la púrpura*. Buenos Aires: Losada, 1962.
- Historia de una pasión argentina*. Madrid: Espasa CALPE, 1969
- MANCUSO, Hugo y Minguzzi, Armando. *Entre el fuego y la rosa. Pensamiento social italiano en Argentina. Utopías anarquistas y programas socialistas (1870-1920)*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 1999.
- MANTURA, Bruno (ed.). *Sartorio 1924: crociera della regia nave Italia nell'America Latina*. Roma: De Luca, 1999.
- MANZONI, Celina. "Buenos Aires 1936. Debate en la República de las letras" en *Hispanamérica*, 100, 2005, pp.3-17.

“Liberalismo izquierda y nacionalismo en los debates de 1936 en Buenos Aires” en *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, vol. 4, núm.5, 2007, pp. 161-172.

MARTEL, Julián. *La bolsa*. Buenos Aires: Editorial Huemul, [s.a.:196?].

MARTELLI, Sebastiano. *Letteratura contaminata. Storie e parole tra Ottocento e Novecento*. Salerno: Pietro Laveglia Editore, 1994.

“L’Italia ricordata. Memoria e immaginario dell’emigrazione” en AA. VV. *Italia. Storia, formazione, immagini di una mutevole identità nazionale*. Perugia: Guerra, 2010.

Martín Fierro 1924-1927: edición facsimilar. Estudio preliminar de Horacio Salas. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.

Martín Fierro. Revista Popular Ilustrada de Arte y Crítica (1904-1905). Estudio preliminar e índice bibliográfico de Armando V. Minguzzi. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 2007.

MARTÍN RODRÍGUEZ. “El inmigrante italiano y la gauchesca” en Pellettieri, Osvaldo (ed.), *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, Instituto Italiano Cultura, 1999.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1942.

MASIELLO, Francine. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette, 1986.

MAZZEI, Ángel. *El modernismo en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Ciordia, 1962.

MAZZIOTTI, Nora. “Ideología libertaria en escenarios rioplatenses” en *Espacio de Crítica de Investigación Teatral*, núm. 5, 1989: pp. 65-71.

MCGANN, Thomas. *Argentina, Estados Unidos y el sistema interamericano 1880-1914*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1960.

MELFI, Domingo. *El Congreso de Escritores de Buenos Aires (notas e imágenes)*. Santiago de Chile: Nascimento, 1936.

MENDIOLA, Pedro. “Oliverio Girondo. La ciudad Animada” en Rovira, José Carlos (ed.), *Escrituras de ciudad*. Madrid: Palas-Atenea, 1999.

MEO ZILIO, Giovanni. *El «cocoliche» rioplatense*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1964.

MERTENS, Federico. *Confidencias de un hombre de teatro (Medio siglo de vida escénica)*. Buenos Aires: Nos, 1948.

- MIGLIAZZA, Alessandro. "Il problema dell'emigrazione e la legislazione italiana sino alla seconda guerra mondiale" en Bezza, Bruno (ed.), *Gli italiani fuori d'Italia. Gli emigrati italiani nei movimento operai dei paesi d'adozione (1880-1940)*. Milano; Franco Angeli, 1983.
- MINGUZZI, Armando. "La revista Martín Fierro de Alberto Ghiraldo (1904-1905): pasiones y controversias de una publicación libertaria" en *Martín Fierro: revista popular ilustrada de crítica y arte (1904-1905)*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 2007.
- MONCALVILLO, Mona. *El último bohemio: conversaciones con Edmundo Guibourg*. Buenos Aires: Celtia, 1983.
- MONNER SANS, José María. *Introducción al teatro del siglo xx*. Buenos Aires: Columba, 1954.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- MONTES, Graciela. "El proyecto realista" en *Historia de la literatura argentina*. Tomo III. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- MORA CONTRERAS, Francisco Javier. "El conventillo como imagen de la modernidad de Buenos Aires (1880-1930)" en Rovira, José Carlos (ed.), *Escrituras de la ciudad*. Madrid: Palas Atenea, 1999.
- MORALES SARAVIA, José. "Scalabrini Ortiz, Martínez Estrada y Mallea: Tres formas del discurso argentinista en los años treinta" en Morales Saravia, José (ed.), *La literatura en la sociedad de América Latina*. Lima: Latinoamericana, 1986.
- MOSSE, George Lachmann. *La imagen del hombre: la creación de la masculinidad moderna*. Madrid: Talasa Ediciones, 2000.
- MUGNAINI, Mario. *América Latina e Mussolini. Brasile e Argentina nella politica estera dell'Italia (1919-1943)*. Milano: Franco Angeli, 2008.
- MUÑOZ, Miguel Ángel. *Los Artistas del Pueblo 1920-1930*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2008.
- MURENA, Héctor A. *El pecado original de América*. Buenos Aires: Sur, 1954.
- NASCIMBENE, Mario Carlos. *Historia de los italianos en Argentina*. Buenos Aires: CEMLA, 1987.
- NEGLIA, Erminio G. *Aspectos del teatro moderno hispanoamericano*. Bogotá: Librería Stella, 1975.

- NEWTON, Ronald. "¿Patria? ¿Cuál patria? Ítalo-argentinos y Germano-argentinos en la era de la renovación nacional fascista (1922-1945)" en *Estudios migratorios latinoamericanos*, núm. 22, año 7, 1992, pp. 401-425.
- NOUZEILLES, Gabriela. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- NOVELLA MARANI, Alma. *Inmigrantes en la literatura argentina*. Roma: Bulzoni Editore, 1998.
- OBLIGADO, Rafael. *Santos Vega y otras leyendas argentinas*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1953.
- OLIVARI, Nicolás. *La musa de la mala pata. El gato escaldado*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.
- ORDAZ, Luis (ed.). *Breve historia del teatro argentino. El grotesco criollo*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, imp. 1965.
- ORTEGA Y GASSET, José. *El Espectador*. Biblioteca Nueva: Madrid, 1943.
- OVED, Iacoov. *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1978.
- PAGANO, José León. *Riganelli*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Futura, 1943.
- PANESI, Jorge. "La plebe ultramarina y los bachichas literarios: Borges y la cultura italiana en Argentina" en Payares, María y Fernández Luis Miguel (eds.), *Fin(es) de siglo y modernismo*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001.
- PANTALEONE, Sergi. "Fascismo e antifascismo nella stampa italiana in Argentina; così fu spenta La Patria degli Italiani" en *Altreitalie*, 2007, pp. 4-44.
Stampa migrante. Giornali della diáspora italiana e dell'immigrazione in Italia. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2010.
- PARTENIO, Florencia. "Románticos, fanáticos y peligrosos. La intervención estatal frente a la movilización obrera y el anarquismo en Buenos Aires, 1900-1910" en *Travesía*, núm. 10, 2008-2009, pp. 121-150.
- PASCARELLA, Luis. *El conventillo: costumbres bonaerenses*. Buenos Aires: Librería Juan Palumbo, 1917.
- PASOLINI, Ricardo. "Exil italien et antifascismes en Argentine dans les années 30: la place des intellectuels" en Devoto, Fernando y Pilar Bernaldo González (coord.), *Émigration politique. Une perspective comparative. Italiens et Espagnols en Argentine et en France (XIX-XX siècles)*. Paris: L'Harmattan, 2001.

PASTOR, Beatriz. *La rebelión alienada*. Gaithersburg: Ediciones Hispanoamérica, 1980.

PATAT, Alejandro. *L'italiano in Argentina*. Guerra: Perugia, 2004.

Un destino sudamericano. La letteratura italiana in Argentina (1910-1970). Perugia: Guerra Edizioni, 2005.

“La traduzione della letteratura italiana in Argentina” en *Buenos Aires Italiana*. Buenos Aires: Comisión para la preservación del patrimonio cultural de la ciudad autónoma de Buenos Aires, 2009.

Vida nueva. La lingua e la cultura italiana in America Latina. Macerata: Quodlibet, 2012.

PAYÁ, Carlos y Eduardo CÁRDENAS. *El primer nacionalismo argentino: en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1978.

PELLETTIERI, Osvaldo. *Testimonios culturales argentinos: La década del 10*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1980.

“El sainete español y el sainete criollo: géneros diversos” en *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1989.

El teatro y sus claves. Estudios sobre teatro argentino e iberoamericano. Buenos Aires: Galerna, 1996.

Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930). Buenos Aires: Galerna, 2002.

El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor. Buenos Aires: Galerna, 2008.

PELLETTIERI, Osvaldo (ed.). *Inmigración italiana y teatro argentino*. Galerna: Instituto Italiano Cultura, 1999.

PERAL VEGA, Emilio Javier. *Formas del Teatro Breve español en el siglo xx (1892-1939)*. Madrid: Fundación universitaria española, 2000.

PERASSI, Emilia. “Romanzo e migrazione. Appunti su caso italo-argentino” en Calvi, Maria Vittoria, Giovanna Mapelli y Milin Bonomi (eds.), *Lingua, identità e immigrazione. Prospettive interdisciplinari*. Milano: Franco Angeli, 2010.

“Paesaggi della memoria: l'Italia di Antonio dal Masetto e Mempo giardinelli” en *Il Tolomeo, Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letteratura*, núm. XV, 2012, pp. 135-145.

- PETRIELLA, Dionisio. *Los italianos en la historia de la cultura argentina*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1979.
- PETRUZZI DE DÍAZ, Herminia (directora). *Comedias y Sainetes Argentinos. Antología I*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1981.
- PETTORUTI, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1968.
- PIGLIA, Ricardo. "Cronista de una ciudad imaginaria" en *Sudestada de colección*, núm. 9, Buenos Aires, 2013, pp. 32-34.
- PODESTÁ, José. *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Galerna, 2003.
- PODESTÁ, Manuel. *Irresponsable*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, [1999?].
- PONCE, Aníbal. "Letras Argentinas" en *Nosotros*, abril 1921, núm. 143.
- PORCHIA, Antonio. *Voces*. [S.l.] : Edicial, 1989.
- PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.
- "Próxima exposición artística de Arato, Facio, Riganelli y Vigo", *La Época*, 13 de octubre de 1920.
- PRISLEI, Leticia. "La voluntad de creer y organizar: ideas, creencias y redes fascistas en la Argentina de los tempranos años treinta" en *Primas. Revista de historia intelectual*, núm. 8, 2004, pp. 59-79.
- Proa (1924-1926)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2012.
- PÚA, Carlos de la. *La crencha engrasada*. Buenos Aires: s.n., [195?].
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- RAMOS MEJÍAS, José María. *Las multitudes argentinas*. Buenos Aires: Editorial Belgrano: 1977.
- RAWSON, Guillermo. *Estudio sobre las casas de inquilinato de Buenos Aires*. Buenos Aires: La Vanguardia, [s.f.].
- RELA, Walter. *El mito de Santos Vega en el teatro del Río de la Plata*. Montevideo: Editorial Ciudad Vieja, 1966.
- RINALDO FANESI, Pietro. *El exilio antifascista en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.

- RIVERA, Jorge B. *La primitiva literatura gauchesca*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1968.
- ROCK, David. *El radicalismo argentino (1890-1930)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1977.
- La construcción del Estado y los movimientos políticos en la Argentina, 1860-1916*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.
- RODÓ, José Enrique. *Ariel. Motivos del Proteo*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1985.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. *Un huracán llamado progreso: utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.
- ROJAS, Ricardo. *Archipiélago*. Buenos Aires: Losada, 1942.
- Historia de la literatura argentina. Los gauchescos*. Buenos Aires: Editorial Docencia, 2005.
- La restauración nacionalista*. La Plata: UNIPE, 2010.
- ROMERO, José Luis. *Las ideas políticas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- “Buenos Aires: una historia” en *Historia integral Argentina*, vol. 7, Buenos Aires: CEAL, 1972.
- Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. México: Siglo Veintiuno, 1976.
- El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo xx*. Buenos Aires: Ediciones Solar, 1983.
- Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- ROUQUIÉ, Alain. *Poder militar y sociedad política en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1981.
- RUSICH, Luciano. *El inmigrante italiano en la novela argentina del 80*. Madrid: Playor, 1974.
- SAÍTTA, Sylvia. “Desde la butaca: Roberto Arlt, crítico teatral” en Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires: Galerna, 2000.
- “Polémicas ideológicas, debates literarios en Contra. La revista de los francotiradores” en estudio preliminar a *Contra. La revista de los francotiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005.

- “La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo xx”, *Revista Nuestra América* 2, 2006, pp. 89-102.
- Hacia la revolución: viajeros argentinos de izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- “Nuevo periodismo y literatura argentina” en Manzoni, Celina (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina. Rupturas*. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- “Argentina. La apertura al mundo 1880/1930” en Mínguez, Eduardo José y Jorge Gelman (coords.), *América Latina en la historia contemporánea*. Madrid: Taurus, 2011.
- SALARIS, Claudia. *Artecrazia: l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*. Firenze: La Nuova Italia, 1992.
- Futurismo*. Milano: Editrice Bibliografica, 1994.
- Futurismo. L'avanguardia delle avanguardie*. Firenze: Giunti Editore, 2009.
- SALAS, Horacio. *La poesía de Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1968.
- SALAZAR ANGLADA, Aníbal. “La poesía argentina en la década de 1930: un problema historiográfico” en *Acta Literaria*, núm. 38, (71-89), 2009, pp. 71-89.
- La poesía argentina en sus antologías, 1900-1950: una reflexión sobre el canon nacional*. Buenos Aires: Eudeba, 2009.
- SALDÍAS, Adolfo. *Bianchetto: la patria del trabajo*. Buenos Aires: Editor Félix Lajouane, 1896.
- SALESSI, Jorge. *Médicos, maricas y maleantes. Higiene, criminología, homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995.
- SALVADOR, Nélica. *Revistas argentinas de vanguardia (1929-1930)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1962.
- SAN MARTÍN, María L. *La pintura en la Argentina: crónica histórica y contemporánea*. Buenos Aires: Claridad, 2007.
- SÁNCHEZ, Florencio. *La gringa*. Buenos Aires: Kapelusz, 1967.
- SARLO, Beatriz. “Literatura y política” en *Punto de Vista*, núm. 19, 1983, pp. 8-11.
- El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1985.
- Una modernidad periférica: Buenos Aires: 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
- “Intelectuales y revistas: razones de una práctica” en *América: Cahiers du CRICCAL*, núms. 9-10, 1992, pp. 9-16.

Borges, un escritor en las orillas. Buenos Aires: Ariel, 1998.
Escritos sobre literatura argentina. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Ediciones, 2007.

La ciudad vista. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Ediciones, 2009.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo. Civilización y barbarie*. Prólogo de Noé Jitrik. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1977.

Obras completas XXIII. Inmigración y colonización. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Matanza, 2001.

Obras completas XXXVI. Condición del extranjero en América. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Matanza, 2001.

SCALABRINI ORTIZ, Raúl. *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Biblos, 2005.

SCARZANELLA, Eugenia. "Sani, onesti, latini: gli Italiani e le politiche di selezione d'immigrazione in Argentina, 1890-1955" en *L'emigrazione italiana transoceanica tra Otto e Novecento e la Storia delle comunità derivate*. Messina: Trasform, 2003.

Ni gringos ni indios: inmigración, criminalidad y racismo en la Argentina, 1890-1940. Bernal (Argentina): Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

"Politica e industria: Vittorio Valdani e la formazione di una «collettività italiana» in Argentina (1922-1955)" en *Neos. Rivista di storia dell'emigrazione siciliana*, núm. 1, 2006, pp. 163-175.

SCARZANELLA, Eugenia (comp.). *Fascistas en América del Sur*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Girondo y Osvaldo de Andrade. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.

SCHIAVO, Alberto. *Futurismo e fascismo*. Roma: Giovanni Volpe Editore, 1981.

SCRIMAGLIO, Marta. *Literatura argentina de vanguardia (1920-1930)*. Rosario: Editorial Biblioteca, 1974.

SCROGGINS, Daniel. *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt: publicadas en El Mundo, 1928-1933*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981.

SEIBEL, Beatriz. *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Argentina: Ediciones Corregidor, 2002.

SEMINO, Carlos. *La escuela de arte de La Boca: sus grandes maestros*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2012.

- SHIRKIN, Susana. "La letra asediada. El avance del nacionalsocialismo sobre el campo literario y teatral y sus repercusiones en la Argentina de los años treinta" en *Serie de Documentos*, núm. 03, IDICSO, Universidad del Salvador, 2007.
- SHUMWAY, Nicolás. *La invención de la Argentina: historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé, 1993.
- SICARDI, Francisco. *Libro extraño*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, 1994.
- SILVA, Ricardo Horacio. *Días rojos, verano negro: enero de 1919, la semana trágica de Buenos Aires*. Buenos Aires: Libros de Anarres: Terramar, 2011.
- SOIZA REILLY, Juan José. *Crónicas del Centenario*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.
- SORI, Ercole. "Las causas económicas de la emigración italiana entre los siglos XIX y XX" en Devoto, Fernando y Gianfausto Rosoli, *La inmigración italiana en argentina*. Buenos Aires: Biblos, 1985, 15-43.
- SORIANO, Osvaldo. *Artistas, locos y criminales*. Madrid: Mondadori, 1990.
- SOTO, Luis Emilio. "El sentido poético de la ciudad moderna" en *Proa*, núm. I, Buenos Aires, 1924, pp. 11-20.
- STANCHINA, Lorenzo. *Desgraciados*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1923.
- STANIĆ, Ana. "Cambio de paradigma en la literatura argentina contemporánea: el caso de Roberto Arlt". Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- SURIANO, Juan. *Trabajadores, anarquismo y Estado represor: de la Ley de Residencia a la Ley de Defensa Social (1902-1910)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1988.
- Auge y caída del anarquismo. Argentina, 1880-1930*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2009.
- Anarquistas, cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial, 2001.
- TARCUS, Horacio. *Diccionario biográfico de la izquierda argentina: de los anarquistas a la "nueva izquierda", 1870-1976*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- TERÁN, Óscar. "El Payador de Lugones o «la mente que mueve las moles»" en *Punto de Vista*, año XVI, núm. 47, 1993, Buenos Aires, pp.43-46.

- Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de "la cultura científica"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Historia de las ideas en Argentina*. Buenos Aires: Sigo Veintiuno, 2008.
- TIEMPO, César y Pedro Juan VIGNALE. *Exposición de la actual poesía argentina: 1922-1927*. Buenos Aires: Minerva, 1927.
- TORRE, Juan Carlos. *Nueva historia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- TORRES, José Luis. *La década infame: 1930-1940. Apuntes históricos para el estudio del presente político*. Buenos Aires: Freeland, 1973.
- TORRES-POU, Joan. "Ciudad e inmigración: El conventillo de Luis Pascarella, novela de la transformación de Buenos Aires" en *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 63:4, 2009, pp. 265-280.
- TRENTO, Angelo. "I viaggiatori italiani in America Latina in era fascista tra curiosità e ideologia" en Moricola, Giuseppe (ed.), *Il viaggio degli emigranti italiani in America Latina tra ottocento e novecento. Gli aspetti economici, sociali, culturali*. Napoli: Alfredo Guida Editore, 2008.
- UNAMUNO, Miguel de. *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- URONDO, Francisco. "Una disputa ideológica entre escritores liberales y fascistas en vísperas de la segunda guerra mundial" en *La opinión cultural*, 23 julio 1972, p. 10.
- VACAREZZA, Alberto. *Teatro*. Edición y estudio preliminar Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Corregidor, cop. 1993.
- VARELA, Gustavo. *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Buenos Aires: Paidós, 2005.
- VEZZETTI, Hugo. *La locura en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1985.
- VIGNALE, Pedro Juan. *Exposición de la actual poesía argentina, 1922-1927*. Buenos Aires. Minerva, 1977.
- VILLANUEVA, Graciela. "La imagen del inmigrante en la literatura argentina entre 1880 y 1910" en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 1, 2000.
- VILLAVICENCIO, Susana. *Los contornos de la ciudadanía. Nacionales y extranjeros en la Argentina del Centenario*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
- VILLOLDO, Juan Antonio. "Proa y el fascismo". N 193. Junio 1925. 284-285.
- VIÑAS, David (dir.). *Historia social de la literatura argentina. Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989.

- VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971.
- Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1973.
- Historia social de la literatura argentina. Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989.
- Menemato y otros suburbios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- La crisis de la ciudad señorial*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.
- Anarquistas en América Latina*. Buenos Aires: Paradiso, 2009.
- WALTER, Benjamin. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos aires: Ediciones Godot, 2012.
- WALTER, L. Adamson. "Avant-garde modernism and Italian Fascism: cultural politics in the era of Mussolini" en *Journal of Modern Italian Studies*, 6/2, 2001, pp. 230-248.
- WILLIAMS, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- XIV Congreso Internacional de los P.E.N. Clubs: discursos y debates 5-15 septiembre 1936*. Buenos Aires: Gerónimo J. Pesce, 1936.
- YUNQUE, Álvaro. *Versos de la calle*. Buenos Aires: Los nuevos, 1924.
- Poemas gringos*. Buenos Aires: Los poetas, 1932.
- La literatura social en la Argentina*. Buenos Aires: Claridad, 1941.
- Poetas sociales en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Problemas, 1943.
- ZANNATA, Loris. "I Fasci in Argentina negli anni Trenta" en Franzina, Emilio y Matteo Sanfilippo (eds), *Il fascismo e gli emigrati: la parabola dei fasci italiani all'estero (1920-1943)*. Roma: Laterza, 2003.
- ZARAGOZA, Gonzalo. *Anarquismo argentino (1876-1902)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1996.
- ZAS, Lubrano. *Palabras con Elías Castelnuovo*. Buenos Aires: Carlos Pérez, 1968.
- ZAVALA, Iris. *Escuchar a Bajtín*. Barcelona: Montesinos, 1996.
- ZEBALLOS, Estanislao. *Descripción amena de la República Argentina*. Buenos Aires: Jacobo Peuser, 1883.

ANEXO I

ICONOGRAFÍA



(Fotografías recabadas del Museo de la Inmigración, Buenos Aires)



(Fotografías recabadas del Museo de la Inmigración, Buenos Aires)

PROF. ARONNE RABBENO.

MANUALE DELL' EMIGRAZIONE

STORIA, STATISTICA
RELAZIONI, DISCUSSIONI, TESTO DELLE LEGGI
REGOLAMENTI E GIURISPRUDENZA.

VADE-MECUM

PER GLI EMIGRANTI, VETTORI, MUNICIPI
E FUNZIONARI TUTTI DELL' EMIGRAZIONE.

FIRENZE,
G. BARBÈRA, EDITORE.

1901.

(Portada del *Manuale dell'emigrazione* de Aronne Rabbeno, 1901.
Biblioteca Nacional de Buenos Aires)

MARTIN FIERRO

REVISTA POPULAR ILUSTRADA DE CRÍTICA Y ARTE

OFICINAS: Calle LIMA núm. 487

DIRECTOR: ALBERTO GHIRALDO

AÑO I

BUENOS AIRES, 14 DE ABRIL DE 1904

NÚM. 7

EN EL GRANERO DEL MUNDO

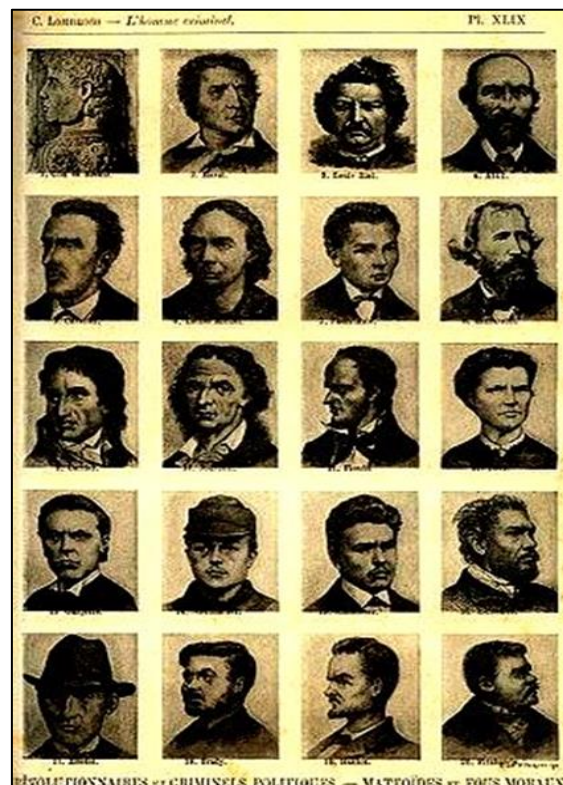


El porvenir de los gringos

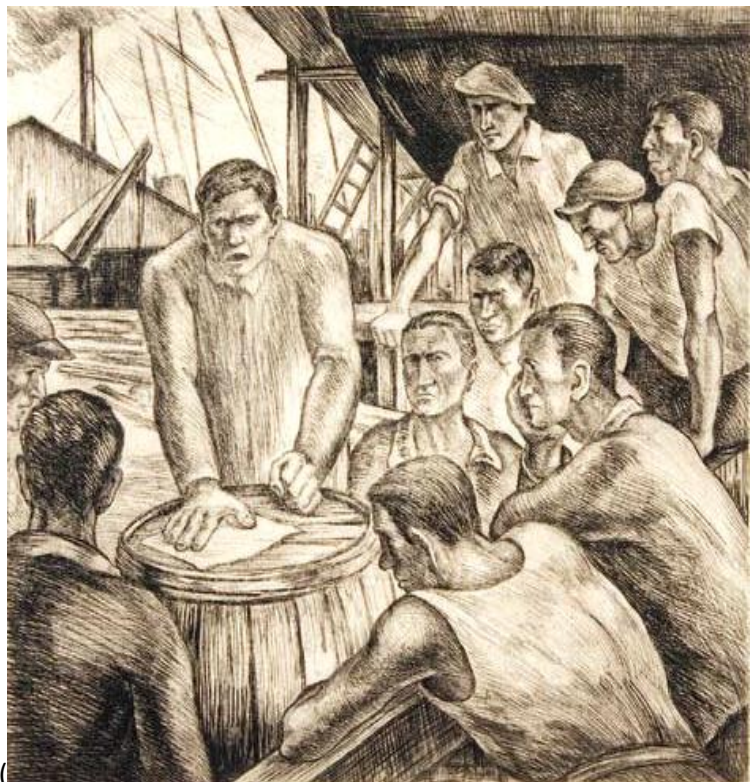
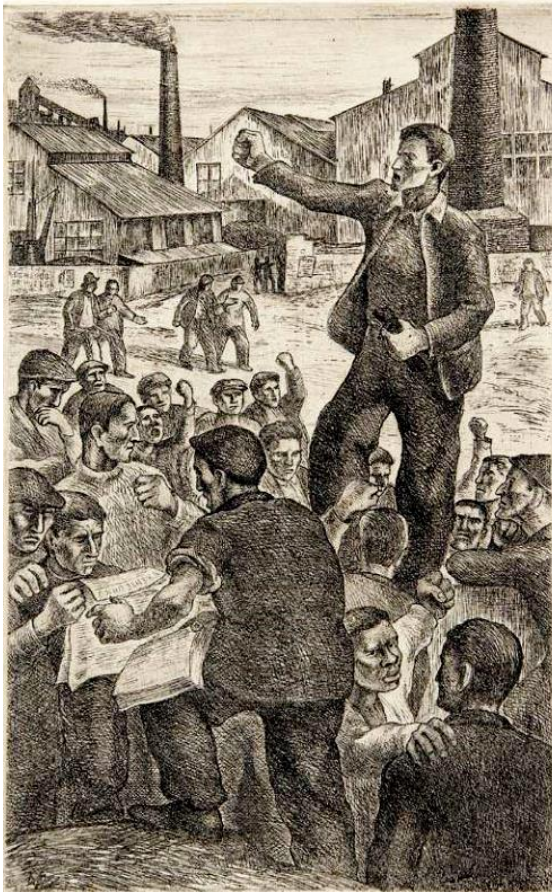
(Portada de la revista *Martin Fierro* de Alberto Ghiraldo, 14 abril 1904. Cedinci)



(Portada y *dramatis personae* de *Sin Patria*. Biblioteca Nacional de Buenos Aires)

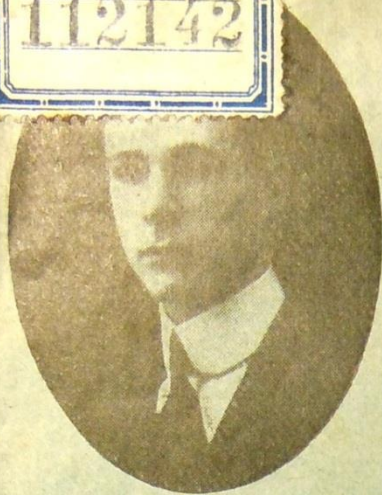


(*L'uomo delinquente* de Cesare Lombroso, 1897. Biblioteca Centrale Roma)



(Abraham Vigo. *Tribuna Proletaria* / *Reunión en la fábrica*, 1936. Aguafuertes)

112142



Fernando Gaultieri

¡Ushuaia!

ANATEMA

VERSOS

Lucha - -
Dolor - - -
Rebeldía -

Precio **0.20** centavos

Buenos Aires

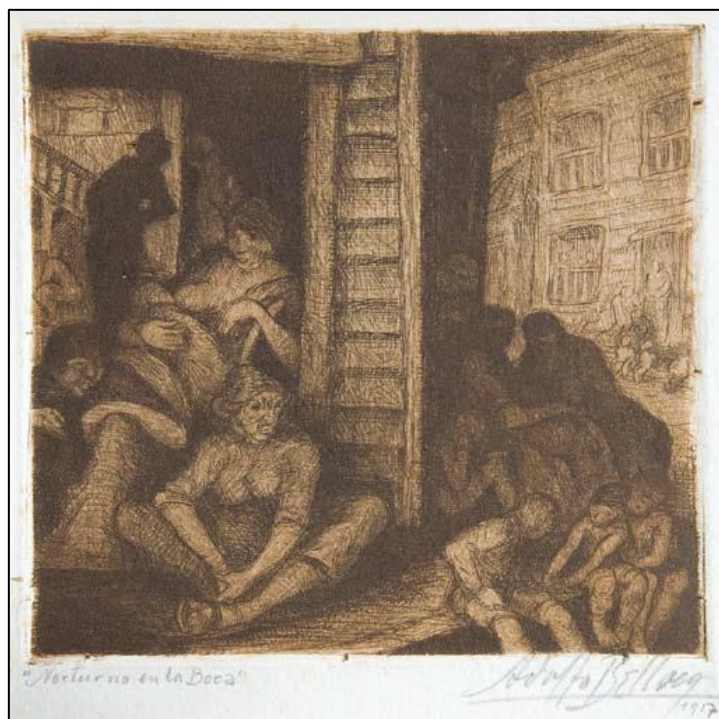
SUMARIO

DEDICATORIA.
¡USHUAIA!
REBELDIA.
TRIBUNO REBELDE.
SUEÑO FANTÁSTICO.
A LOS EFEBO.
EL FANTASMA.
EXHORTO A LA JUVENTUD
ANATEMA Y BENDICIÓN.
DESPRECIO.
GESTO VIRIL.

(Portada de *Ushuaia ¡Anatema!* de Fernando Gaultieri.
Biblioteca Nacional de Buenos Aires)



(Adolfo Bellocq. *Familia de La Boca*, 1917. Aguafuerte policromada)



(Adolfo Bellocq. *Nocturno en La Boca*, 1917. Aguatinta)

LOS PENSADORES

Año II

PUBLICACIÓN DE OBRAS SELECTAS

Núm. 65



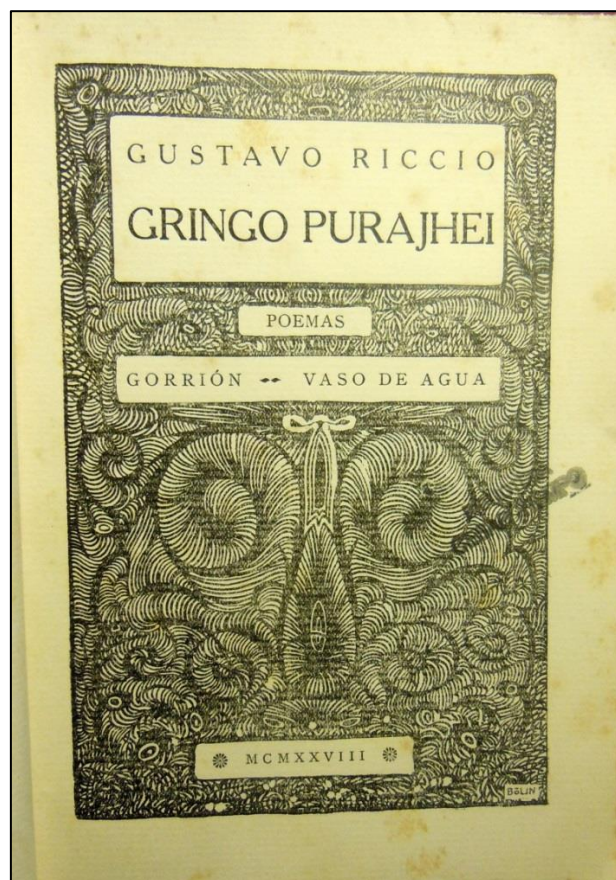
JUAN
PALAZZO

0.20. cts.
CADA EJEMPLAR

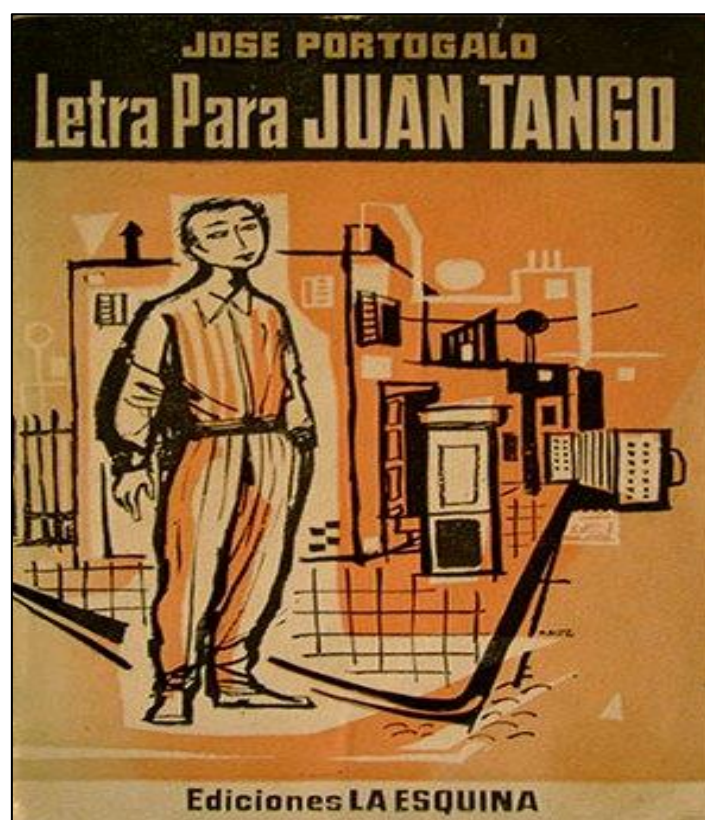
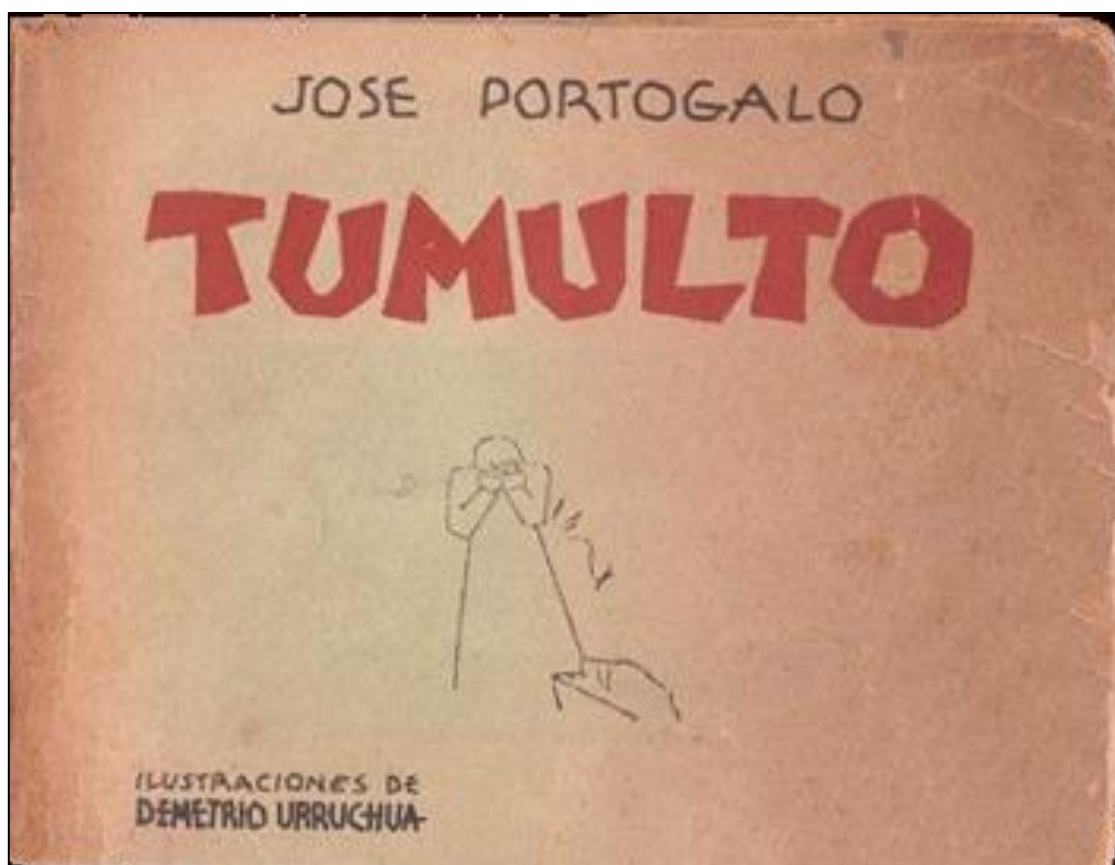
LA CASA POR DENTRO

(Escenas de la trágica vida en el conventillo porteño,
vergüenza de nuestra civilización)

(Portada de *La casa por dentro* de Juan Palazzo. Biblioteca Nacional de Buenos Aires)



(Portadas de *Un poeta en la ciudad* y *Gringo Purajhei* de Gustavo Riccio.
Biblioteca Nacional de Buenos Aires)



(Portadas de *Tumulto* y *Letra para Juan Tango* de José Portogalo.
Biblioteca Nacional de Buenos Aires)

B. Bailyn
Los orígenes ideológicos de la revolución norteamericana

PAIDOS

La Opinión

CULTURAL

LITERATURA ~ ARTES ~ ESPECTACULOS

Angel Monti
Proyecto nacional
Razon y diseño

PAIDOS

Economía Política Sociedad

PAIDOS

Buenos Aires, domingo 2 de julio de 1972

Economía Política Sociedad

PAIDOS

Testimonios de César Tiempo, Ulises Petit de Murat y Raúl González Tuñón

JOSE PORTOGALO EL POETA DE LA LUZ

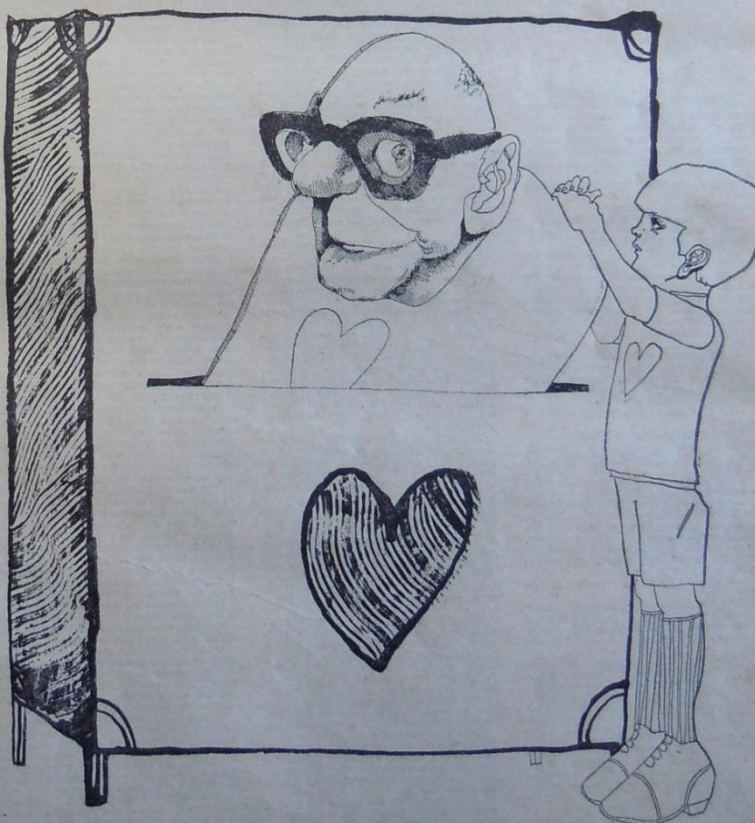
Hace casi 40 años aparecía en Buenos Aires un libro de poemas llamado **Tregua**. Era el primero de José Portogalo —un joven calabrés que llegó a estas playas a los 4 años de edad— y reflejaba un profundo amor por Buenos Aires, ciudad a la que siguió cantando en libros posteriores. Mañana lunes, en el Teatro Astral, numerosos artistas y escritores rendirán homenaje a Portogalo, a su obra fecunda y variada. Desgraciadamente, el poeta no podrá acudir físicamente: hace meses que se halla postrado por una cruel enfermedad.

Para iluminar desde adentro la vida y la obra de José Portogalo —ambas, admirables—, Julio Ardiles Gray, redactor de **La Opinión**, entrevistó a tres de los amigos más entrañables del poeta: César Tiempo, Ulises Petit de Murat y Raúl González Tuñón. Estos son sus testimonios.

César Tiempo

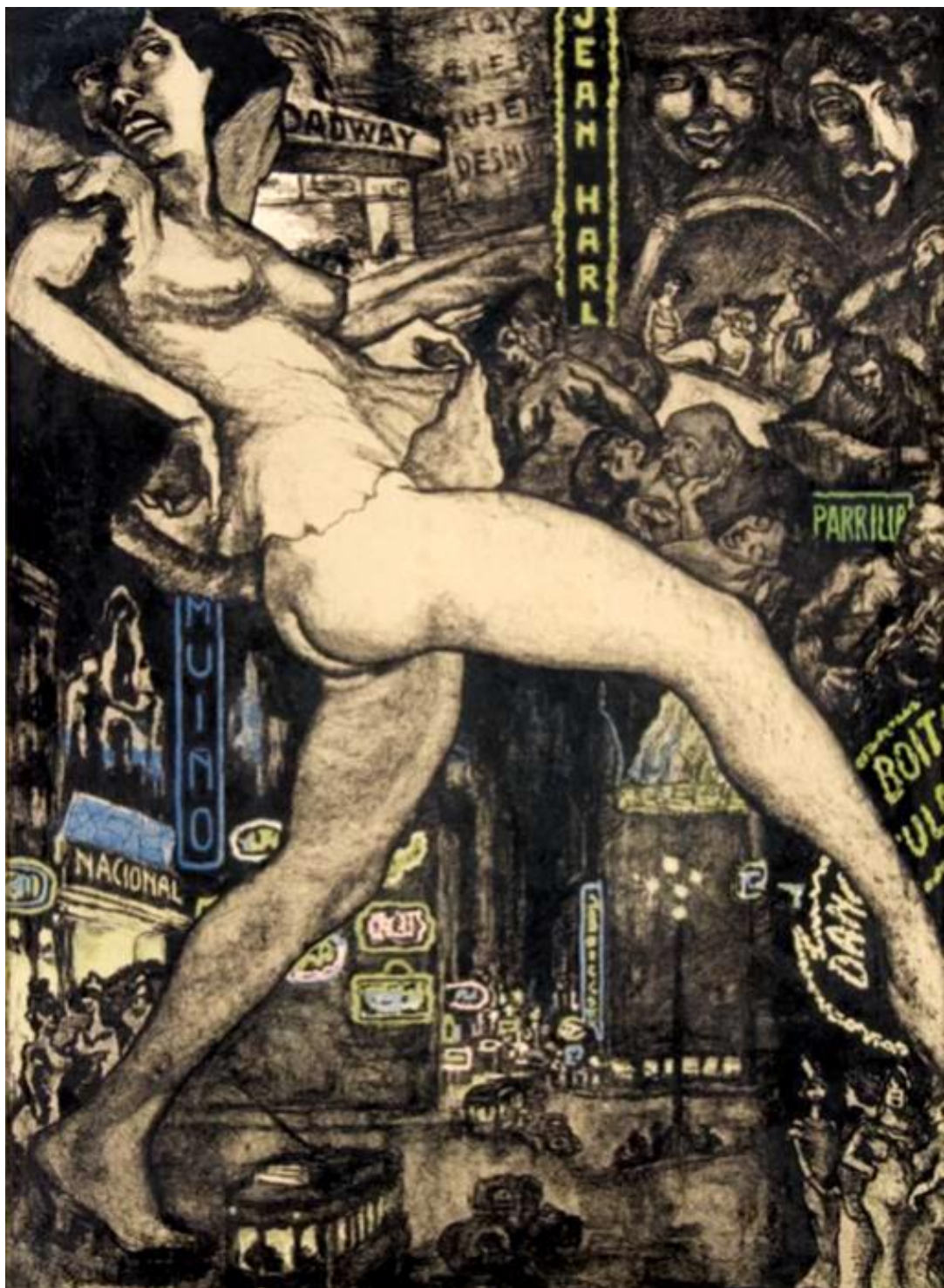
A portogalo lo conozco hace más de cuarenta años. No puedo precisar la fecha con exactitud. El era primo de un poeta anarquista, Fernando Baltieri, autor de un libro, **Clarínada**, y que dirigió muchos años un periódico que se llamaba **La voz del calabrés**. Como Portogalo, era calabrés. Porque Portogalo es de Sabell, un pueblo que conocí mucho después, un pueblo seco y polvoriento. Vino a la Argentina de cuatro o cinco años, traído por un tío. Sabell es un pueblo de la provincia de Catanzaro, en Calabria. El apellido Portogalo era de su padrastro. Su apellido real es Ananía. José Ananía, como uno de los personajes bíblicos que acompañaron a Daniel en la cueva de los leones. Llegó con su padrastro, que era pintor de paredes, e hizo el escalafón de la calle: José fue vendedor de diarios, ilustrador de calzado, albañil, portero de escuela —le gustaba decir que era "concertista de campana", especialista en tocar la campana para escanar antes de la hora—. En una de esas combinaciones, no sé si haciendo algún mandado o qué conoció a un general, el general Beltrami. En esa época, José leía mucho, sobre todo a Gue-

(Continúa en la pág. siguiente)



José Portogalo

(Portada de *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 2 julio 1972.
Biblioteca Nacional de Buenos Aires)



(Guillermo Facio Hebequer. *Paseo de Julio*, de la serie Buenos Aires, s/d. Litografía)

SERIE III - Año II - N. 1

NOVIEMBRE 1924

Ejemplar \$ 0.20

ROVENTE FUTURISTA

DIRECTOR: PIERO ILLARI

Buenos Aires - Carlos Pellegrini 731 - Dep. A

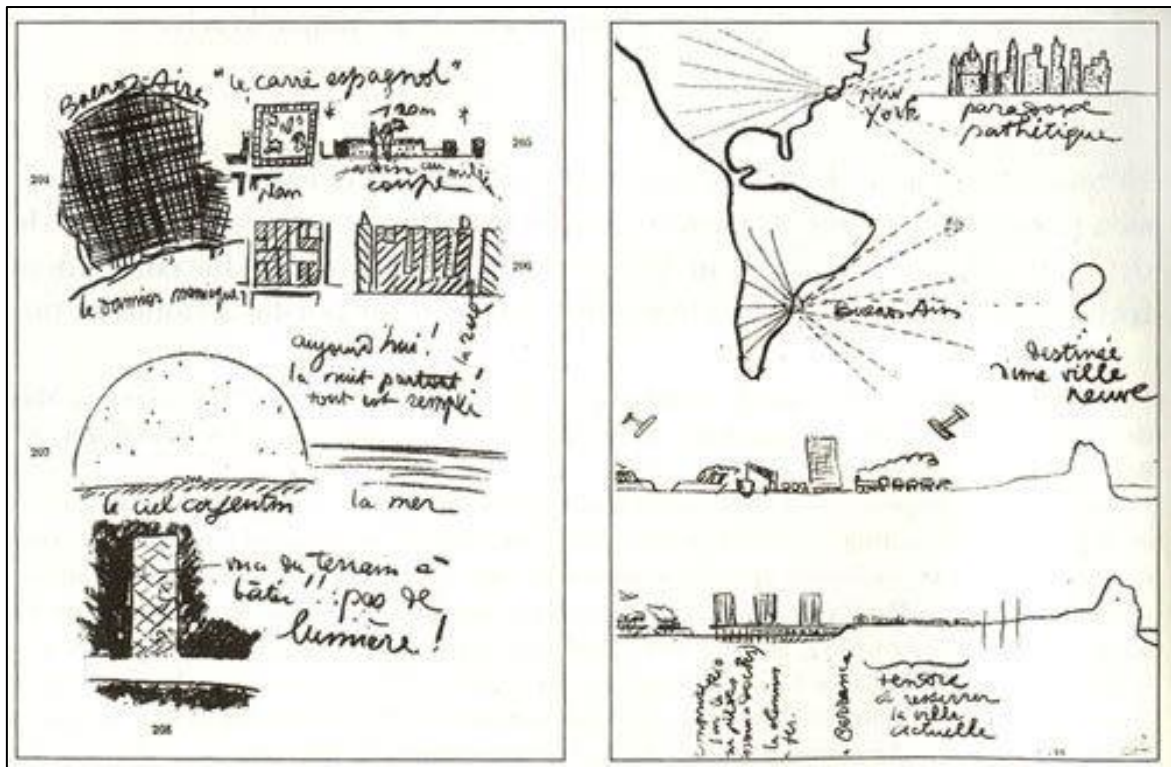
Suscripción anual \$ 3.00 - Contribuyente \$ 30.00
Para el exterior los importes regístran en pesos oro

ILLARI, ripresa - MARINETTI, contra il lusso femminile - PETTORUTI, architetti futuristi argentini - STORNI, a una mujer que haga versos - MENDEZ, la maga desnuda - VIGNALE, el futurismo y la república literaria argentina - LUCIANI - BRAGAGLIA - CASAVOLA, le sintesi visive - CERATI, romanzo breve - ROGNONI, plastici parolibert - BRAGA, piove - MARASCO, BALLA, MARCHI, PREBISCH, VAYTIER, illustrazioni originali - CASTELLI, speed city - CASAVOLA, sintesi del carnevale - ANDREOSI, rouge XXX bleu

Como un homenaje de confraternidad con los argentinos "ROVENTE" edita algunas de sus páginas en idioma castellano redactadas por los escritores juvenes mas destacados del presente movimiento intelectual sudamericano

TIRAJE 11.530 EJEMPLARES

(Portada de la revista *Rovente Futurista* de Piero Illari, 1924)



(Vista aérea de Buenos Aires por Le Corbusier)



("Martín Fierro y Marinetti" en *Martín Fierro*, núm. 30, julio 1926)

Martes 8 de Junio de 1926

Crítica

"Io Non Sono Fascista!", Nos Dice F. T. Marinetti

Así nos declara Marinetti, el vigoroso profeta del "futurismo". Y en una breve charla nos descubre el velo de todos los "ismos", haciendo un cálido elogio de las bizarrías, de las inquietudes y de las aspiraciones de la juventud

Puesto en el tono lírico, evoca un poético atardecer de la campiña romana, iluminado por los destellos de un faro que donaron los argentinos, y que fué la primera impresión que de esta República recibió el "tumutuosos" innovador

"Io non sono fascista!"
Vehemente, Marinetti nos expresa su contrariedad porque alguno lo llamó fascista. Y es tal su molestia, su irritación por el calificativo, que olvidando de pronto todo su furor, toda su elocuencia, toda su locuacidad, no hace sino repetir:
"Io non sono fascista! Io non sono fascista!"
Y pone en sus palabras tal calor, que no parece sino que, más que a convencernos a nosotros, sus palabras están destinadas a convencerse a sí mismo.
—Yo no he venido a América con ninguna misión de carácter político. Mi viaje obedece al sólo, al exclusivo deseo de estrechar lazos de afecto con las juventudes de América, de predicar en este nuevo continente, como lo he predicado durante largos años en Europa, — el credo del futurismo.
Y como aliviar en nosotros una sonrisa de incredulidad o de escepticismo, retaca:
—¡Véngase! Yo no sé! Pero, me parece que voy a tener que tomar una botella y ponerme a gritar desde una torre, Buenos Aires, que yo no soy fascista!
—Escojamos, volvemos a hablar, — con satisfacción lo comprobamos, — al Marinetti de la leyenda. Al lírico, al érico Marinetti de otros tiempos, al apóstol de la renovación estética, al supremo iconoclasta de la literatura y de las artes.
Despojado de su aire burgués, despojado de su gabán de viajero, de su galera y de su gesto de "bon vivant", un poco aburrido, Marinetti se nos presenta aquí, vigoroso, dinámico. Está rodeado de diez, de veinte, acaso de cincuenta visitantes, y para todos tiene una frase cordial y oportuna, su concepto vivo y vibrante. Se duplica, se multiplica, en un derroche de locuacidad y de movilidad acrobática.
Cuando encontramos el momento oportuno, el resquejido propicio, desahucios, con insistencia:
—Queremos hablar con usted, como usted nos lo prometió anoche, de arte, de futurismo, no de política...

Contagiado por el verbo, sugestivo

de Marinetti, hasta la cámara fotográfica ensaya una "estética nueva", incongruente, deforme, atrabiliaria

("Io non sono fascista" en *Crítica*, 8 de junio 1926)

MARINETTI FUE UNA MEDIDA PROFILACTICA

Con su vehemencia de sifón
de soda en acción, ejerció sa-
ludable influencia

HABLA J. L. BORGES

Aquí—dice—no ejercerá nin-
guna: no hay museos ni anti-
güedades que destruir

SUS LIBROS

Jorge Luis Borges es uno de los poe-
tas jóvenes, que gozan de más presti-
gio por su gran cultura, en los cen-
tros literarios del
país. No ha publi-
cado muchos li-
bros, pero todo
lo que ha hecho
editar es de una
factura impecable
y de una calidad
literaria excelen-
te.

Hace tres años
publicó "Fervor
de Buenos Aires",
que tuvo gran
éxito.

Luego, con Fran-
cisco Piñero, jo-
ven poeta de gran
envergadura, pre-
maturamente arrebatado a las letras,
fundó la primera revista "Mural" de
Buenos Aires. La llamaron "Proa", y
en ella colaboraron varios ultraístas de
renombre.



Jorge Luis Borges

("Marinetti fue una medida profiláctica" en *Crítica*, 20 mayo 1926)

SALUTO A MARINETTI

"Testimonianze di un poeta soldato in Africa Orientale"

Quando, stamane, lo vedrete sul ponte della nave ci sembrerà di rivedere la nostra giovinezza, tanto Marinetti quel nostro tempo, lontano e vicino, rappresenta. Il suo viso grave e penetrante, il suo labbro netto e inflessibile, il suo gesto rapace ed impetuoso bene possono rappresentare la nostra giovinezza che fu agitata e inflessibile, audace e fremente, ammorbida da una grazia agile e romantica che forma appunto il dono geniale di Marinetti poeta, e il rimbo migliore di Marinetti combattente.

Egli ritorna in Argentina. Uomo senza mete fisse e proclamate, Marinetti sa saltare improvviso e indispensabile sulle mete che ardono e attendono. Tutto il mondo è suo da quando suo fu l'avvenire. Trent'anni fa proclamava la guerra alla tradizione stanca e fredda. Al classicismo spento e avulso dal liberty, al borghesismo decorativo e inutile. Conquistava l'avvenire. Pochi decenni e il mondo si liberava dalla muffa del passato per infiorare la sua fatica con l'alloro dell'eroismo. Venti anni fa, in un muoversi grigioverde pomeriggio di marzo, partecipava alla proclamazione della guerra alla politica omicida, alla pace democratica, alla inerte senza socialista. Conquistava l'avvenire. Pochi anni e l'uomo aveva seguito in questo asse all'avvenire, portava l'idea di Vittorio Veneto dalla sala alla Reggia, dalla Rivaone alla costruzione della via Roma.

Sette mesi o sono lasciava la casa dell'accademico e rimetteva l'elmetto del fante, proponendo che l'Africa sarebbe italiana tutta senza patimenti per virtù del sole e dell'operaio fascisti. La sua sanzionista schiumava le sponde di ogni Contino. Marinetti guardò quel mare livido e suaso e sorrideva l'avvenire. Conquistava l'avvenire. Settimana fa egli ritornava dall'Etiopia a Impero con-

Questo il tema della conferenza di domani sera al Politeama Argentino. Il titolo è di per se stesso già suggestivo e pieno di fascino. Ma il nome di Marinetti, la fama della sua eloquenza travolgente, ammaliante, personalissima, centuplicano questo fascino.

Il teatro, com'era da prevedersi, è già da due giorni tutto esaurito.

Però, grazie alla Ditta Martini & Rossi ed alla stazione "Radio Excelsior", anche quelli che non hanno avuto la fortuna di poter accaparrarsi un posticino nel teatro potranno ascoltare la scintillante parola dell'illustre Accademico.

Domani, dunque, martedì 25, sintonizzate alle 21,30 col la "Radio Excelsior".

L'interesse per questa conferenza, dovuta all'iniziativa del nostro Segretario di Zona, è immensa.

Saranno quindi migliaia e migliaia di persone che domani al Politeama o per radio proveranno lo squisito godimento di sentire dalla viva voce del genialissimo Accademico d'Italia e valoroso soldato, la relazione della vita vissuta dalle nostre eroiche Camicie Nere sui campi dove la passione italiana e la volontà del Duce hanno creato un Impero.

dai morbi dell'estero, della pigrizia, della frase fatta, della consuetudine, del vizio letterario e mondano. Ha dato alla gioventù una Dea bellissima, inebriante, salda e robusta, pronta agli abbracci fecondi ed eroici: la velocità. Questa Dea doveva poi dispiegare le ali ad alto volo durante la guerra e la rivoluzione per ripiegare, non in riposo ma in sosta momentanea, sui colli di Roma nuovamente imperiali. Fu la nostra Dea. Ci trascinò giovanissimi nella trincea, giovani nella rivoluzione, uomini ormai fatti nella conquista dell'Impero. Elimina la nostra Dea. La velocità, che ha invaso il nostro tempo facendoci vivere più vite in una, ci ha resi ottimisti, perché sappiamo che tanto più le nubi formano nembro e cumulo tanto più il sole riappare lieto e sorridente. Questa Dea con l'ottimismo ci ha ridata la virtù romana del coraggio. Se siamo soldati sempre ed evan-

que, se ci reputiamo al servizio della Patria e del Fascismo in ogni momento ed in ogni situazione si è perché Marinetti ci ha inculcato nell'animo e nel cuore la necessità dell'eroismo: la sola virtù che muove l'uomo e nobilita le sue azioni.

Benvenuto in terra d'Argentina, Eccellenza Marinetti, in questa terra che gli italiani hanno velocemente secondata e potenziata e che hanno eroicamente difesa e protetta! Benvenuto al soldato d'Italia che negli agoni delle lettere, della Rivoluzione e dell'Africa fu il primo sanzionista contro tutto ciò che non fosse italiano e verso tutto ciò che voleva essere contro l'Italia!

m. l.

L'arrivo dell'"Esquilino"

Domani, martedì 25, giungerà in Buenos Aires la motonave "Esquilino". Essa attracherà alla darsena Nord verso le ore 12.

Ematogeno Colucci

Rigeneratore del sangue

L'Ematogeno Colucci produce effetti prodigiosi nelle convalescenze di qualunque malattia, poiché ricostituisce la potenzialità nervosa, rialza l'attività del cervello, eccita il sistema muscolare, regola le funzioni del cuore.

L'Ematogeno Colucci è il più potente ed il più gradito rigeneratore di tutte le forze fisiche ed intellettuali.

OGGI dalle ore 14 alle 18
ESIBIZIONE di
LIBRI E QUADRI

("Saluto a Marinetti", *Il Mattino d'Italia*, 24 agosto 1936)

il mattino d'Italia
Anno VI N° 2098
Buenos Aires, Martedì 3 Marzo 1936 — XIV

L'ESERCITO ETIOPICO DISTRUTTO

("L'esercito etiopico distrutto", *Il Mattino d'Italia*, 3 marzo 1936)

EFECTUARA HOY SU SESION INAUGURAL EL CONGRESO INTERNACIONAL DE LOS P.E.N. CLUBS

A LAS 18.30 TENDRA LUGAR EL ACTO EN EL C. DELIBERANTE

Pronunciará un discurso el Dr. Ibarguren y contestará M. Jules Romain

AUDIENCIA PRESIDENCIAL

La inauguración del XIV Congreso Internacional de los P. E. N. Clubs, que tendrá efecto hoy en esta capital, constituye un feliz suceso para las letras nacionales y para el país mismo, que reúne un magno capítulo de pensadores de significación eminente en el mundo. Las palabras de H. G. Wells, en su conocido mensaje, definen la trascendencia del acontecimiento: "El P. E. N. existe para dos principales propósitos: el mantenimiento de relaciones agradables personales y sociales entre escritores de diferentes países sostenidas generalmente por comidas, visitas, jiras, un Congreso anual, etc., y lo que es mucho más importante, la afirmación práctica en todas las formas posibles del derecho de libre expresión y libre publicidad a través de todo el mundo... El P. E. N. Club será independiente de fiscalización política y debe adherirse a sus principios fundamentales de tolerancia para todos los matices de opinión en sus reuniones y condiciones de miembros". La reunión de este congreso en Buenos Aires es la resultante de la sanción del Congreso Internacional reunido en Barcelona en mayo último, en el que el delegado argentino, D. Guillermo de Achaval, propuso y obtuvo la ratificación del congreso en Edimburgo en 1934, en el cual se aprobó la moción del delegado argentino, D. Mariano Antonio Barrenechea, quien propuso como sede para el XIV Congreso, la ciudad de Buenos Aires.

La iniciativa, cuyo cumplimiento se inicia hoy, fue una aspiración del P. E. N. Argentino desde su fundación, como lo expresaron sus delegados, Srta. Gustavo Martínez Zuviria, en Varsovia; Alberto M. Candiotti, en Dubrovnik; Margarita Abella Caprice y Enrique Amorín, en La Haya; y Luisa Israel, en Budapest.

Tales antecedentes, inspirados en el deseo de difundir el esfuerzo literario argentino, determinaron la gestión para que se realizase este congreso en Buenos Aires, lo que constituye un señalado honor para las letras nacionales.

El acto inaugural

En el Consejo Deliberante tendrá efecto esta tarde a las 18.30, la inauguración del Congreso Internacional de los P. E. N. Clubs. Pronunciará un discurso el presidente del P. E. N. Club Argentino.



Daniel Meli, delegado de Chile, que llegó ayer a Buenos Aires

Otros delegados llegados ayer: Baldomero Santa Rosa, Daniel A. V. Argem, Ruth Bedford y Mari Van

VARIOS DELEGADOS VISITARON AYER NUESTRA REDACCION

Un delegado de los E. Unidos y otro del Japón estuvieron en "La Nación"

UN SALUDO

Acompañado del representante general de su diario en Buenos Aires, Mr. John W. White, estuvo ayer en nuestra casa el prestigioso escritor norteamericano Donald Adams, director de la sección literaria de "The New York Times". Llegado a la Argentina para representar al pensamiento de su patria en el congreso que se iniciará hoy.

El huésped, que llega por primera vez a nuestra metrópoli, en la que permanecerá algunas semanas, se muestra encantado de este contacto íntimo. A la parte sur del continente, para apreciar su vitalidad, conocer sus problemas, vivir sus inquietudes espirituales de la única manera eficaz mediante el conocimiento directo.

El Sr. Adams nos trata, por otra parte, con el propio, el saludo de un hombre que tiene alta significación en el periodismo americano. Mr. Sulzberger, director de "The New York Times", a quien tanto debe la causa de la cordialidad interamericana. Doblemente grata, pues, su visita dejó en quienes conversaron con el señor Adams la impresión de hallarse ante un espíritu abierto, que estima a nuestro país y desea conocerlo más cabalmente.

Los delegados japoneses saludaron a LA NACION

Con el Sr. O. Yoshio Shinya, establecido desde hace años en nuestro país, llegó ayer hasta nuestra redacción el delegado japonés Ikuma Arishima, quien venía con el fin de agradecer los aguafios de que se le viene haciendo objeto, tanto a él como a su compañero de misión, Tosen Shimazaki, desde el instante de su arribo a Buenos Aires. El Sr. Shimazaki no pudo acompañarlo en esta visita por motivos de salud, pero el Sr. Arishima hizo eco de sus sentimientos de cordialidad hacia la Argentina, en términos de profundo afecto.

Los dos delegados japoneses disertarán en la Facultad de Filosofía y Letras sobre temas de arte y literatura japonesa, el 17 del actual a las 18.

acuerdo, pero el caso es que yo no lo



Escritores delegados al Congreso de los P. E. N. Clubs que llegarán hoy: Herman Gaid

Seamus Macaul

Fidelino de Figueredo

Christovam de Camargo

R. H. Mottram



Stefan Zweig

Beatrice Keen Seymour

Georges Duhamel

Emil Ludwig

Juan Esterlich

("Efectuará hoy su sesión inaugural" en La Nación, 5 septiembre 1936)



LA DELEGACION italiana —declaró severamente Jules Romain— debe aclarar el sentido de su actitud. No se puede adherir a la paz, por un lado, y elogiar la guerra por el otro...

(Viñeta de la delegación italiana en el PEN CLUB, Crítica, 9 septiembre 1936)



*Esta tesis doctoral se terminó de imprimir
el 30 de marzo de 2017
en Madrid.*